BEASTIE BOYS · SUPERSUBMARINA · INTERPOL

rollingstone.es
Nº 179 septiembre 2014 3,00€

Rolling Stone

ENTREVISTA

VAMOS, CLAPTON

Quiere colgar la guitarra

HEAVIES QUE SON GAYS

Muy bien, ¿y qué?

SU VERDADERA HISTORIA

Los Blues Brothers

De gira por Europa



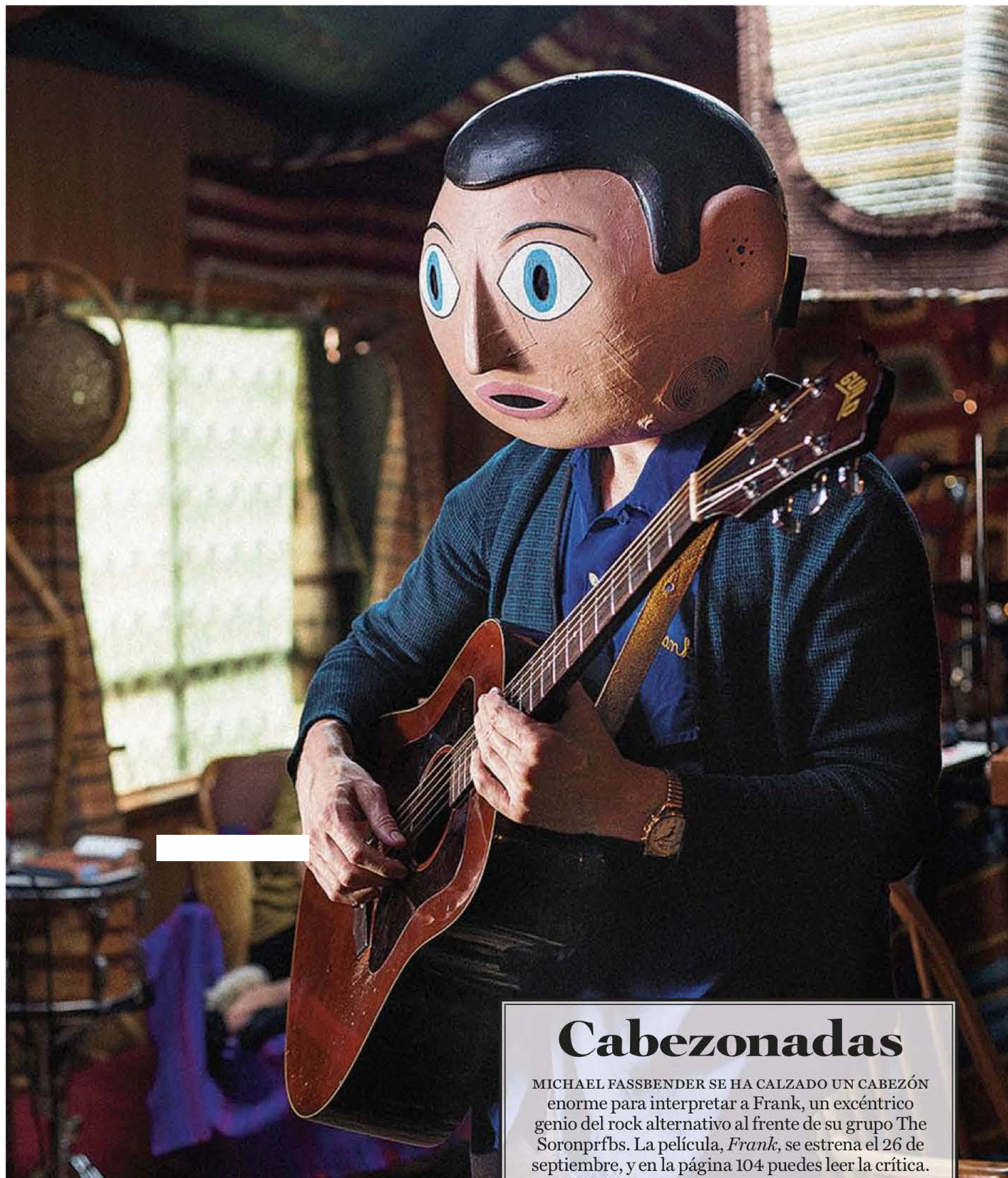
3,00 €


Pepe Jeans®
LONDON

RS179

SEPTIEMBRE 2014

"No creas, es bastante cómoda" *(Michael Fassbender)*



Cabezonadas

MICHAEL FASSBENDER SE HA CALZADO UN CABEZÓN enorme para interpretar a Frank, un excéntrico genio del rock alternativo al frente de su grupo The Soronprfbs. La película, *Frank,* se estrena el 26 de septiembre, y en la página 104 puedes leer la crítica.

DA: NORMAN SEEFF

THIS IS Hard Rock HOTEL

The PRODIGY

AT USHUAÏA IBIZA

FRIDAY 19TH SEPT.

FROM 8 PM



WWW.THEPRODIGY.COM

VIP RESERVATIONS (+34) 605 366 422 · PLAYA D'EN BOSSA 10 · IBIZA · WWW.USHUAIAIBIZA.COM

ADULTS ONLY

TNL THE NIGHT LEAGUE

highScream

CONTENIDOS

ROLLING STONE 179 – SEPTIEMBRE 2014

PERSONAJES DEL MES

REPORTAJES

GUÍA



48 Beastie Boys



66 ¿Maestra del sexo?



44 Supersubmarina



81 Pedales y zapatos

FOTOS: JACOBO MEDRANO (SUPERSUBMARINA); JUANJO MOLINA (PEDALES)

PLAYLIST

NUESTROS FAVORITOS



1. Aloe Blacc *The man*

Más que el vídeo oficial, hay que verse su actuación reciente en el programa televisivo de Queen Latifah. Y entonces sabrás qué es la dinámica al cantar.

2. Foxygen

How can you really

El single de adelanto de su segundo disco (que sale en octubre) nos conquistó a la primera. Sin dejar del todo de lado los aires Kinks de su debut, el dúo californiano se va en este tema de reproches amorosos al soft-rock de los 70.

3. Lone Star

La estrella que marcó el camino

En la web de TVE se puede ver este documental sobre el grupo barcelonés, fundamental en el primer rock español.

4. Brigitte Laverne

Phoebe's room

Esta barcelonesa que hace oscuro pop electrónico a lo New Order (y que se da un aire a Lana del Rey) será la representante española en la Red Bull Music Academy de Tokio, en octubre.



5. Lorde

Tennis Court (Diplo's Andre Agassi Reebok Pump Remix)

Sólo el magnífico título de la remezcla ya merecería un aplauso, pero es que la recreación –a ritmo de electro funk– de Diplo de la que tal vez sea la mejor canción de Lorde es impecable.



6. Morrissey

Introducing

Ahora que parece que Morrissey está (otra vez) sin compañía de discos, es el momento

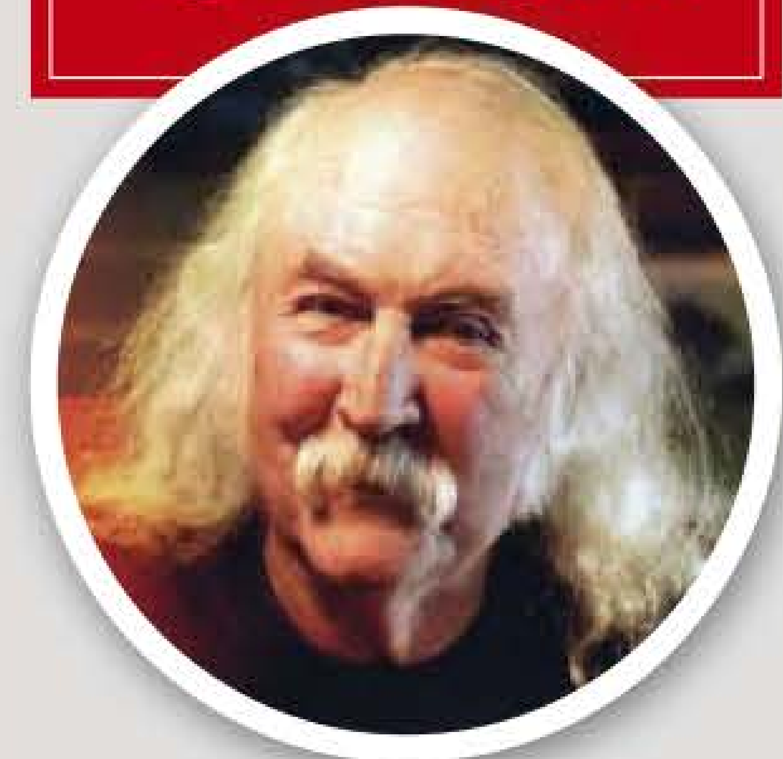


7. Black Keys

Weight of love (clip)

Si en 'Fever' los Black Keys eran sudorosos predicadores televisivos, aquí aparece una secta de chicas que siguen sus enseñanzas.

RACIÓN DE OREJA



David Crosby

Con la esperada caja *CSNY 1974* (Crosby, Stills, Nash and Young, claro) en las tiendas, le pusimos cinco canciones, antiguas y nuevas, para David y le pedimos que las evaluase.

LO VIEJO

Pixies
Tame
Ruido. Bueno, no me gustan las cancione en las que alguien me grita. No habían pasado ni 30 segundos de la canción y ya había desconectado.

Neil Young
Ambulance blues
Es preciosa. Hace tiempo que no escucho canciones de Neil como ésta, se puso el listón muy alto.

LO NUEVO

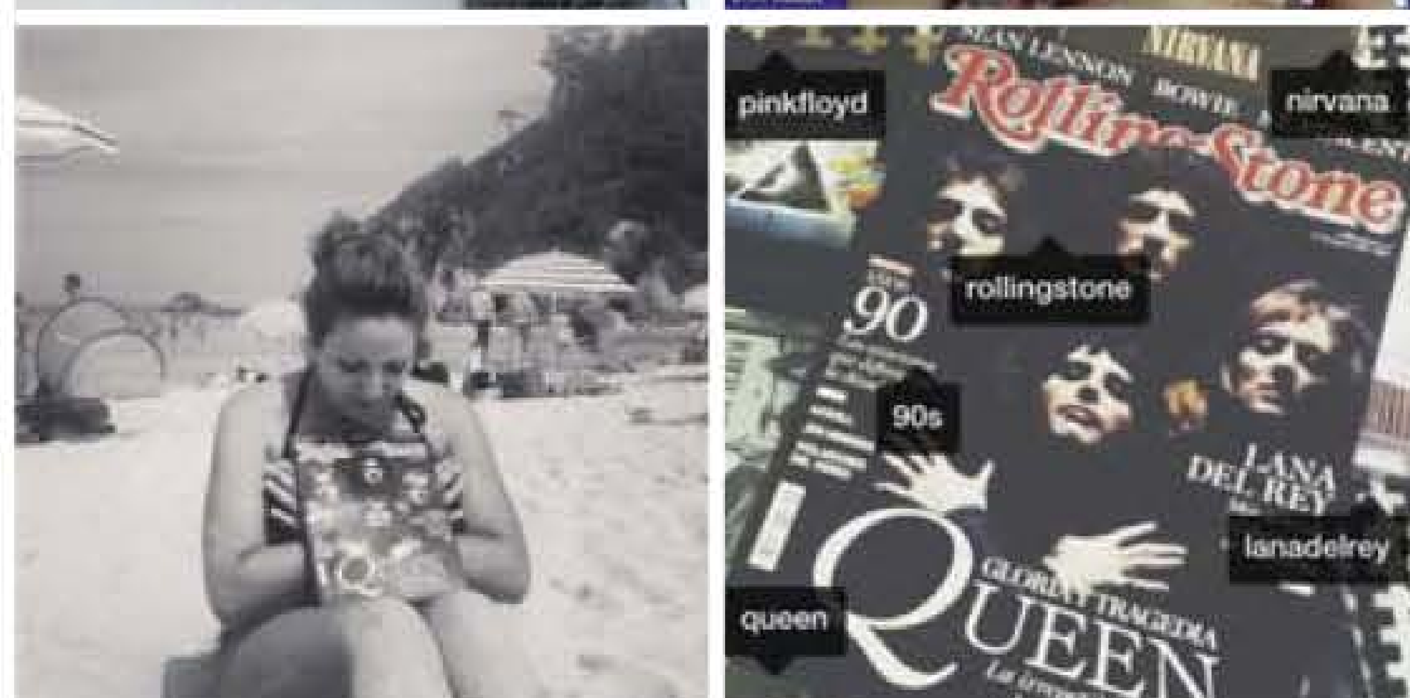
The War on Drugs
Under the pressure
Esto está muy bien producido, ¡pero son sólo dos acordes! Ojalá alguien con un gusto musical un poco más audaz hubiera podido meter mano en esta canción.

Ariana Grande
Problem
Canta muy bien, pero ojalá la canción tuviera algo más de contenido. Soy de la vieja escuela: me encantaría escuchar una voz tan buena como esta pillando un tema de Joni Mitchell y modernizándolo.

Iggy Azalea
Fancy
Nos lo pasamos en grande haciendo este tema en el programa de Jimmy Fallon. Es obvio que a todo el mundo le gusta mucho. Ella desde luego













#MiPortadaRS

Al parecer, Queen es un tema muy playero, al menos por las soleadas selfies que nos han mandado lectores como @aitzol25, @josebiciclote, @marina_arbat, @marcos_glam, @algominimo, @

Rolling Stone

FUNDADOR: JANN S. WENNER

Rolling Stone España

Director IÑAKI DE LA TORRE CALVO • idelatorrec@prisarevistas.com
Director Creativo JOSÉ ANTONIO GUTIÉRREZ MORENO • jagutierrez@prisarevistas.com
Redactor Jefe JOSU LAPRESA • jlapresa@prisarevistas.com

REDACCIÓN
GLORIA MONTERO (Jefa de sección web) • gmontero@prisarevistas.com
GEMMA URRAKA gurraca@formacion.prisarevistas.com

MAQUETACIÓN
PEDRO DÍAZ AYALA (Jefe) • padiaz@prisarevistas.com

EDICIÓN GRÁFICA
Jefa Edición Gráfica PAOLA PÉREZ • pperez@prisarevistas.com
ÁNGEL MANZANO CASTAÑO • amanzano@prisarevistas.com
ROSA GARCÍA VILLARUBIA • rmgarcia@prisarevistas.com
Documentación SUSANA HERNÁNDEZ (Jefa) • shernandez@prisarevistas.com

Secretaria de Redacción CRISTINA ORTEGA
Teléfono Redacción 915 386 104 crisortega@prisarevistas.com

Colaboran Darío Manrique, Bea Hernández, César Luquero, Fernando Navarro, Julio Ródenas, David Saavedra, Rubén Pozo, Tomás Ortiz, Beatriz H. Viloria, Diego A. Manrique, Jaime Casas, Cesc Guimerà, Xavi Sancho, Rodrigo Fresán, Álex Vicente, Ivar Muñoz-Rojas, JuanP Holguera, Alberto García, Juan Manuel Freire. **Fotos** Juanjo Molina, Jacobo Medrano, Luis Rubio, Alfredo Arias.

PRISA NOTICIAS
Presidente JOSÉ LUIS SAINZ
Director General de Operaciones JULIO ALONSO

PRISA REVISTAS
Director Gerente ÓSCAR BECERRA
Directora de Operaciones MARTA LIARTE
Jefe Distribución y Marketing JUAN GARCÍA • jgarciac@prisarevistas.com



Edita Promotora General de Revistas S.A.
Valentín Beato, 44. 28037 Madrid. Teléfono 915 38 61 04 / Fax 915 38 61 17

PUBLICIDAD
PRISA BRAND SOLUTIONS
Directora Medios Impresos NURIA ESPAÑOL
Directora Comercial Prisa Revistas RAQUEL RETORTILLO
Director de Publicidad ISIDORO RODRÍGUEZ HUETE • irodriguezh@prisabs.com
Jefa de Publicidad Madrid PAZ GONZÁLEZ • pgonzalez@prisabs.com
IRENE MATEOS • imateosb@prisabs.com
Tel. 91 536 55 00/ 91 701 26 00
Delegación Prisa Brand Solutions Barcelona Tel. 93 487 66 22
Coordinación MAYKA CARO (JEFA) • mcaro@prisabs.com

PRODUCCIÓN
ASIP (Agrupación de Servicios de Internet y Prensa, S.L.)
ENRIQUE SÁNCHEZ (Director),
AMPARO CASTILLO, RUBÉN VILLATORO.
Impresión Rivadeneyra **Depósito Legal** M-14.637-99, ISSN: 1.575-1554
Suscripciones y Números Atrasados Tel. 902 10 11 46 suscripciones@prisarevistas.com

Rolling Stone USA

Editor & Publisher JANN S. WENNER

Managing Editor WILL DANA
Deputy Managing Editor NATHAN BRACKETT
Assistant Managing Editors SEAN WOODS
Senior Writers DAVID FRICKE, BRIAN HIATT, PETER TRAVERS
Senior Editor CHRISTIAN HOARD
Design Director JOSEPH HUTCHINSON
Creative Director JODI PECKMAN
Editor at Large JASON FINE
Vice President & CFO TIMOTHY WALSH
Chief Revenue Officer DAVID KANG
Head of Digital GUS WENNER
Publisher MICHAEL H. PROVUS
Manufacturing Director JOHN DRAGONETTI
Licensing & Business Affairs MAUREEN A. LAMBERTI (Executive Director), AIMEE SCHECTER (Director), KATHLEEN TAYLOR (Coordinator)

ROLLINGSTONE.ES

Noticias, vídeos, conciertos, reportajes, blogs, exclusivas... Toda la actualidad musical y sus derivas. Abrimos 24 horas @RollingStoneES

LO MÁS LEÍDO EN NUESTRA PÁGINA WEB



LA MÚSICA DE 'TWIN PEAKS'

El compositor Angelo Badalamenti reflexiona acerca de la banda sonora más influyente (y misteriosa) de la historia de la televisión: "Fue algo realmente disparatado", dice el autor italo-americano en nuestro site.

... Y EN SEPTIEMBRE

LA MISIÓN ROCKERA DE LOVE OF LESBIAN

Hablamos con Santi Balmes y compañía acerca de 'Bienvenido Mr. Lesbian', la aventura que les llevará a tocar en la plaza de tres pueblos.





LA FINAL DE DIESEL NEXT ROCK STAR

El 11 de septiembre se celebra la gran final de nuestro concurso de grupos en la sala El Sol de Madrid. Conoce a los diez finalistas y escucha su música en nuestra página web.

Editorial

POR Iñaki de la Torre



Hacedme los coros

Me encantó una cita que oí un día mientras participaba en un programa de radio. Un crítico catalán recordó en antena que el estrambótico guitarrista Frank Zappa había dicho que "escribir sobre música es como bailar arquitectura". O sea, una entelequia. Son de esas frases tan ingeniosas que te da vergüenza siquiera cuestionarlas, y que te las envainas sin más. Después, alguna deidad del rock debió castigarme –en realidad fui yo mismo– por darle la razón y me tocó hacer durante años dos secciones radiofónicas gemelas llamadas *La enciclopedia inútil del rock* (Cadena Ser) y *Escuela de rock* (M80 Radio). En ellas, tenía que explicar por qué un instrumento es más triste que otro, qué queremos decir exactamente cuando hablamos de un grupo guitarrero, o qué es un coro bien hecho frente a otro desastroso (como los de Keith Richards en directo, por ejemplo). Y sí, claro, la radio es puro sonido y ponía ejemplos con canciones, pero aún así tenía que explicarlo sobre la marcha para hacer notar los detalles.

Siete años después, caigo en esta joya que es ROLLING STONE y tengo que contarlo solo con palabras. Probemos: un coro bien hecho es aquél que empieza y termina exactamente en el mismo momento que la frase del cantante principal (o que sus compañeros coristas). También es bueno que vocalice poco para que un desajuste no haga notar una pe o una ese en un lugar diferente que la del cantante. ¿Se entiende? O sea que sí, que se pueden escribir cosas de música y que se entiendan.

Siempre me pareció, además, que se hablaba demasiado de discos y de músicos, pero no de música. Propósito de enmienda. También me dio rabia que me hicieran sentir que me había perdido la clase anterior, dando por supuesto que sabía cuál era el cuarto disco de los Nacha Pop. En ROLLING STONE no pasa, pero si es así, gritad como Janis Joplin.

Sigo. Lo que tienes en la mano es un revista. Acércatela. ¿Suena? No. Fallo nuestro que vamos a corregir, tanto en la edición de papel como en la web.

Y no solo eso: ROLLING STONE es una idea, un concepto que abarca toda la cultura pop, y por eso está en festivales, busca nuevas bandas y hurga en todo lo que huela a do-re-mi-fa-sol... Estáis invitados.

Termino. Llevo 25 años cantando soul y tocando el bajo. La guitarra nunca la tocaré como Zappa. Pero pienso bailar arquitectura. Aunque bailo fatal...

Rock & Roll

'MANOLENTA' y sus 69 años en su casa de Surrey, Inglaterra.

Mientras remata el disco homenaje a JJ Cale, el guitarrista habla a RS de sus dudas sobre si colgar para siempre la guitarra.

POR *David Fricke*

ERIC CLAPTON ESTABA TAN a gusto pescando en Inglaterra el pasado verano cuando recibió un mensaje: el cantautor y guitarrista JJ Cale había muerto. "Me senté junto al río", recuerda Clapton. "Me oía a mí mismo de vez en cuando soltar un ligero gemido, como de dolor. Era muy profundo". Después, en un avión hacia EE UU para el funeral de Cale, "decidí que grabaría este disco". El guitarrista se refiere a *The breeze:* An

Pasa a pág. 12

La encrucijada de Clapton

JULIAN BROAD

Viene de pág. 11 *appreciation of JJ Cale* es el homenaje de Clapton a un amigo cuyo sencillo minimalismo y desapercibida magia para las canciones eran, según Clapton, "una suma de la música americana: country, jazz, blues, todo". Clapton y Cale hicieron un álbum conjunto, *The road to Escondido* (2006), y el músico de Oklahoma fue una rica fuente de *hits* en la carrera de Clapton. Dos de sus mayores éxitos, *After midnight* (1970) y *Cocaine* (1977), son canciones de Cale. A cambio, Clapton versiona gemas más misteriosas en *The breeze*, como *Magnolia*, del clásico álbum de Cale *Naturally* (1977). O la furtiva *Rock and roll records* (1974), en la que colaboran colegas como Mark Knopfler, Tom Petty y John Mayer.

En la entrevista, Clapton admite que tiene problemas para escribir canciones a sus 69 años; habla totalmente en serio acerca de retirarse y confiesa que no escucha mucha música actual. Por otro lado, en los últimos álbumes y giras, Clapton ha enfatizado la inspiración y consuelo que obtiene del pasado, de canciones de Cale y el blues y jazz clásicos. "Soy un mensajero", dice Clapton. "Esa ha sido mi vocación durante la mayor parte de mi vida, mostrarle a la gente 'mira, esto me ha conmovido. Quizás a ti también te guste".

The Breeze es también un mensaje para Cale. "En este caso", añade Clapton, "simplemente le estoy dando las gracias".

La última vez que dedicaste un álbum completo a un compositor fue en 2004, con 'Me and Mr. Johnson'. ¿Qué conecta a Cale y Robert Johnson?

El tremendo poder de sus directos y la sutileza en lo que hacían. JJ siempre trató de perfeccionar su obra. Había algo en sus grabaciones, el volumen de su voz en la mezcla. Sentía que tenía que acercarme al altavoz.

Muchos norteamericanos sólo conocen a Cale por tus versiones de sus canciones.

Cuando empecé a hablar acerca de este álbum con Dave Kaplan, que dirige [el sello de Clapton] Surfdog, él sólo había oído las canciones de JJ que yo había versionado. En Europa, escuchábamos a JJ como un músico de americana. JJ era muy autocrítico, despectivo con sus dones. Era feliz con sólo ser considerado un cantautor. Pero cuando yo intentaba tocar como él... está por encima de la mayoría de los músicos. Somos muy patosos. Él tenía un toque



"Soy vago componiendo. Cuando llego al momento de '¿qué hago en esta parte?', paro y pongo la televisión"

Johnson, los grandes guitarristas de blues Freddy King y Charles Brown?

Me trasladan a mi más temprano reconocimiento de la música, cuando me pasaba por los clubs, intentando pasar desapercibido, escuchando blues y folk. Esas canciones eran como estándares para mí. Tenían sustancia y peso, sabiduría e historia. Si quieres ponerlo en un contexto social, Inglaterra estuvo a punto de ser derrotada en la II Guerra Mundial. Pero nos levantamos y peleamos. El cantante de blues representa esa especie de resistencia y desafío. Robert Johnson era un tío contra el resto del mundo, y los niños de mi generación percibimos esa sensación: no podíamos ser vencidos.

¿Qué te ha ocurrido con la composición? Tus últimos álbumes han sido, sobre todo, de versiones.

Soy vago. Cuando llego al momento de "¿Qué voy a hacer para esta parte?", paro y enciendo la televisión. Me distraigo fácil. Lo que hago a menudo es escribir canciones y luego olvidarlas. Las grabo como una nota de voz en mi móvil y luego pierdo la nota.

¿Ya no te quedan cosas que decir?

Eso podría ser. La música es algo difícil. Es por lo que amo las letras de JJ. Hay detalles muy complicados. De eso es de lo que trata la música: "¿Qué puedo hacer con estos acordes que sea interesante y único?".

¿Todavía escuchas algo de rock?

Ocasionalmente. [Pausa] No sé lo que es el rock ahora. No estoy seguro de quién toca rock. Blake Mills [que ha tocado con Conor

tocando con [el guitarrista de jazz] Kurt Rosenwinkel, intentando seguirle el ritmo y pregutándome qué podría robarle.

Si no escuchas música nueva, ¿cómo te ves el futuro de la guitarra?

La guitarra está a salvo. Gary Clark Jr. brilla. Lleva años tocando y todavía no ha hecho más que empezar. Y siempre estará a salvo con gente como Jimmie Vaughan y Derek Trucks. Se trata del alma y el carácter. De la humildad y la voluntad de aprender, de estar al servicio de la música. Siempre habrá alguien, no importa cuánta porquería se esté haciendo, que sea curioso y quiera saber "¿Puedo hacer algo como eso?".

¿Harás otro 'Crossroads'? Tras cada disco siempre juras que será el último.

No, creo que éste podría ser el último. No quiero trabajar tan duro nunca más. Hacer *The breeze* fue una alegría. Estaba planeando escribir y grabar otro álbum para mí cuando JJ murió. Así que eso es lo próximo que haría. En 2015 podría hacer un par de conciertos y decir, "Colegas, esto es todo. He terminado". Entonces veré qué hago con todo eso, si estoy satisfecho como para irme al estudio de vez en cuando y tocar para mi familia.

Me dijiste lo mismo en 2001, que ya estabas listo para retirarte.

Sí, bueno... [risas] La lucha para permanecer sano –ágil y enérgico, como para dar un concierto– es cada vez más difícil. Muchas tardes, si no estoy tocando, veo la televisión y me meto en la cama a las 22 h.

¿Con qué frecuencia tocas en casa?

Muy a menudo. Puede que una vez al día, o cada dos días, durante un buen rato. Cojo una acústica e intento trabajar en algo.

¿Tocas las mismas canciones de blues que sueles versionar sobre el escenario?

No. Siempre cosas nuevas. No ensayo cosas que ya conozco, a menos que prepare algún directo. La mayoría del tiempo, es abstracto. Como coger un lápiz y un papel y dibujar lo que hay frente a mí. Siempre improviso.

¿Ofrecerás algún concierto con las canciones e invitados de 'The breeze'?

No creo que podamos. Es logísticamente difícil. Hay canciones que sobraron del catálogo de JJ. Grabamos varias pistas más. Tengo tiempo en agosto para meterme en el estudio y completarlas, y quizás grabar cosas que yo mismo he escrito.

ROONEY

PINK FLOYD VUELVE A FLUIR

'The endless river', primer álbum de los británicos en 20 años, aparecerá en octubre. Tiene su origen en sesiones para 'The division bell', de 1994. POR *Miriam Coleman*

POLLY SAMSON, LA MUJER DEL cantante y guitarrista de PInk Floyd, David Gilmour, sorprendió a los fans el pasado 5 de julio cuando anunció por Twitter, aparentemente sin darle importancia, que el grupo tiene un nuevo disco en el horno y que se publicará este otoño. Un representante de Gilmour confirmó que efectivamente se iba a editar, y dos días después Columbia Records lo ratificó y señaló que el álbum saldría en octubre y que estará compuesto, básicamente, por música ambiental e instrumental basada en las sesiones de *The division bell,* entre 1993 y 1994, que incluyeron a David Gilmour, Nick Mason (batería) y Richard Wright (teclista). Estará producido por Gilmour junto a Phil Manzanera, Youth y el ingeniero de sonido Andy Jackson.

"Por cierto, en octubre hay un nuevo disco de Pink Floyd llamado *The endless river",* escribió Samson: "Basado en sesiones de 1994, es el canto del cisne de Rick Wright y muy bonito" (el músico murió de cáncer en 2008 a los 65 años). Precisamente, el grupo acaba de celebrar el 20 aniversario de *The division bell* con una lujosa reedición que apareció el 1 de julio (con CD, dos vinilos, varios singles, un libro, láminas, etcétera).

Durga McBroom-Hudson, una cantante que giró con Pink Floyd en los 80 y 90 y que aparentemente está implicada en el nuevo proyecto, ofreció más detales sobre *The endless river* en su perfil de Facebook: "La grabación comenzó durante las sesiones de *The division bell* (y, sí, era el proyecto paralelo titulado *The big spliff* del que Nick Mason habló)", explicó: "Por eso hay pistas grabadas por Richard Wright. Pero David y Nick han entrado en el estudio y han grabado más desde entonces. En origen iba a ser una grabación instrumental, pero yo canté en varios temas el pasado mes de diciembre. Luego David ha expandido mis coros y ha hecho la voz principal en al menos uno de ellos".

REGRESO



PINK FLOYD SOY YO David Gilmour es el coproductor del nuevo álbum.

KI ITO/ GETTY IMAGES

COLUMNA MUTANTE



POR *Rubén Pozo*

El paseo de medianoche

Los negros de los campos de algodón se reunían los sábados por tarde en una suerte de barraca comunal de su aldea. La música y las canciones que utilizaban de pegamento social en las horas de la tarde eran de carácter evangelizador, instructivas o inocentemente divertidas. Los niños, las abuelas, la tía Shirley y el pequeño Timmie se lo pasaban en grande entre limonadas, zarzaparrillas y bizcochos hasta que el sol caía y llegaba el momento de recogerse cada uno en su nido y rezar el "Cuatro esquinitas tiene mi cama/ cuatro angelitos que me la guardan".

Entonces, los adultos en edad de merecer iban tomando posiciones en la barraca. Big Joe sacaba la primera garrafa de su famoso destilado de maíz, abrasivo y asqueroso al paso por la garganta pero bendito ya en la sangre, y el ambiente poco a poco se iba transformando. Sonaba el primer chiste verde. La primera risotada grosera. "Pulmones Billie" a la armónica y "Dedos Mágicos Walter" a la guitarra tocan cada vez más frenéticos y las canciones se van salpimentando de dobles sentidos sexuales. "Oh mama, oh baby". El aire cada vez más viciado de humo y sudor. Empieza una pelea en un rincón. Lucy Johnson, una negra enorme, agarra la cabeza de cualquiera que pasa por delante de ella, hombre o mujer, y la refrota entre sus grandes pechos. Brenda, la hermana descarriada de la tía Shirley, baila encima de una mesa jaleada por los gemelos Olson. Big Joe aparece con dos garrafas más... y tres adolescentes blancos espían la escena desde unos matorrales cercanos. Años después sus nombres y sus caras aparecerán en las portadas de los discos más vendidos de esa música nueva del diablo que llamaron rock and roll. Así aprendieron los rudimentos y así llegaron a aquella conclusión unánime: "Tío, esta gente sabía cómo divertirse".

Rubén Pozo *nació en Barcelona pero*

El directo más rebelde y vibrante

El 101 Sun Festival fue un fiestón, pero los grandes momentos se vivieron en el escenario Halloween Man Rock On

Los más musiqueros no podíamos faltar a la cita con el rock and roll (como decía Nacha Pop en los 80). Por un lado estaba un cartel plagado de estrellas nacionales e internacionales, enfrente un público disfrutón, y en medio de todo estábamos los periodistas. Fueron tres días de música y fiesta donde los grandes momentos se vivieron, sobre todo, en el escenario Halloween Man Rock On, que lleva el nombre de la nueva fragancia masculina de Halloween Perfumes. Sobre esas tablas pasaron diez de las mejores bandas de España, especialmente elegidas por personificar el espíritu de esa fragancia rebelde y sexy, un verdadero concentrado lleno de toda la energía y de la mayor sensualidad.



ENAMORADO DE LA NOCHE
El perfume y los colores de la madrugada están en su espíritu.

Y eso fue precisamente lo que desprendieron muchas de las canciones que sonaron en los bafles durante las actuaciones. Era como si el aroma impulsivo del nuevo perfume imitara el ritmo de la música. El ambiente vibrante e intenso y el sonido en directo se conjugaron a la perfección con el aroma de esta fragancia masculina. Ambos comparten esa filosofía de vivir el momento, al límite y sin importar lo que pase un minuto después. La iluminación y el escenario se vistieron de rojo, el color de Halloween Man Rock On, que revela su intensidad, su energía y su carácter urbano e industrial. Tranquilo, no te lo perdiste, la esencia sigue ahí, en el aire, y siempre puedes hacerte con ella. Rock On!



¿MARTILLO DE FUERZA... O GUITARRA?

Ambas cosas en realidad. Una actividad similar al martillo de fuerza de las ferias fue la gran atracción de Halloween Man Rock On. Los participantes tenían que golpear con una guitarra –en vez del tradicional martillo– para medir su fuerza llevándose exclusivos premios.

CARAS NUEVAS

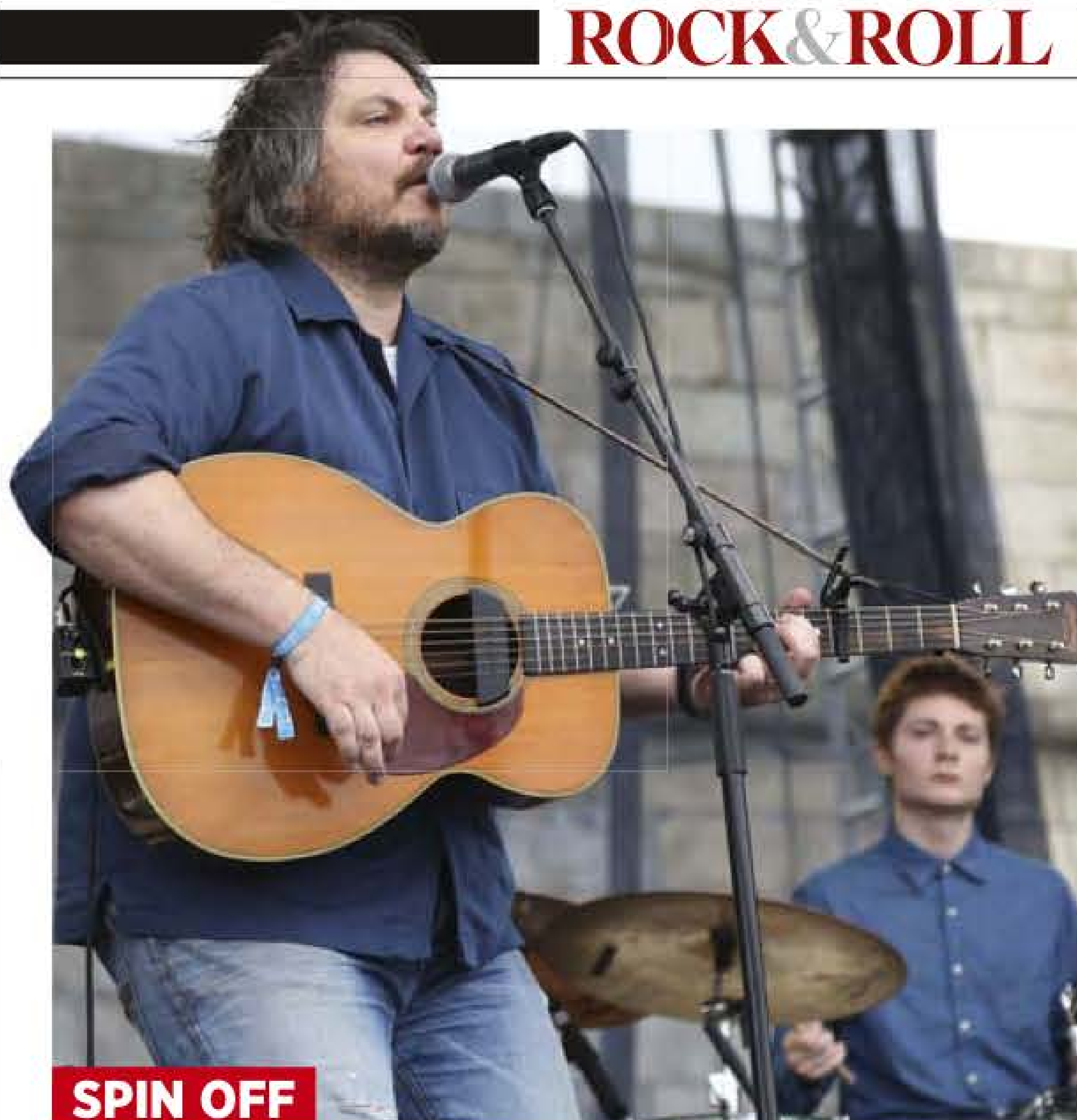
Nashville y mucha calma

The Cadillac Three quieren buenos coches, divertirse y ser los mejores. O igual no.

POR *Josu Lapresa*

"UNA MEZCLA ENTRE HANK Williams y Metallica". Así define la propuesta de The Cadillac Three su líder, Jaren Johnston (30 años), al teléfono desde Colonia (Alemania) durante su primera gira europea. Son de Nashville, y sus canciones (*I'm southern, Tennessee mojo* o *I'm rockin'*) celebran "la vida desenfadada, lenta, sin el estrés de Los Ángeles, Nueva York o Boston". Ya se les ve en la foto (Johnston, en el medio). Son The Cadillac Three (antes, Cadillac Black) porque "en Estados Unidos, ese coche es señal de éxito; todas las estrellas country tienen uno. O más. Y los cowboys. Nosotros también queremos uno [risas]". Johnston es un típico producto de Nashville, que toca con su grupo en bares desde adolescente mientras coloca canciones para que las interpreten otros artistas locales más conocidos ("Keith Urban, Tim McGraw o Jake Owen me pidieron temas para cantarlos ellos") hasta que les esta llega la oportunidad., con su debut *Tennessee mojo* (en España, vía Warner: mucho rock sureño, rock de bar y camioneta y cerveza embotellada), Johnston cuenta que The Cadillac Three quieren ser "la banda más grande del mundo". Pero lo dice en plan tranquilo, como si en realidad no le importara lo más mínimo.





SPIN OFF

Wilco hace terapia con la familia

Jeff Tweedy graba un disco sobre la enfermedad de su mujer con el vástago de ambos a la batería. POR *David Marchese*

PARA SU PRIMER DISCO EN SOLITARIO, 'SUKIERAE' (a la venta el 23 de septiembre), Jeff Tweedy tomó inspiración de su familia tanto en el apartado instrumental como para las letras. Lo primero llegó gracias al hijo de 18 años del líder de Wilco, Spencer, que batería en los 20 nuevos temas. Lo último fue más problemático. Las canciones tratan, básicamente, sobre cómo Tweedy acepta la batalla que libra su mujer, Susan, contra el linfoma, un tema delicado para abordarlo con su grupo. "En Wilco", dice, "se funciona de forma igualitaria. No creo que hubiera funcionado si hubiera dicho que el disco debía ir sobre mi esposa".

Tweedy y Spencer grabaron *Sukierae,* así titulado por el apodo de Susan, en el estudio de Chicago de Wilco. El Tweedy mayor, de 46 años, hizo algunos intentos de ponerse tras la batería antes de darse cuenta de que su hijo era el hombre adecuado para el trabajo. "Uno piensa que su opinión está contaminada por el orgullo paternal", dice, "pero me di cuenta de que es un puto erudito de la batería". Las habilidades de Spencer brillan en el garagero single *I'll sing it,* un estalido que ejemplifica el espíritu en absoluto sombrío del álbum. (La imponente *Summer noon* y la melodiosa *Wait for love* son otras de las destacadas).

"Soy muy optimista con el pronóstico de Susan", dice Tweedy: "No quería que el disco sonara como un panegírico prematuro, y trabajar con mi hijo fue una gran experiencia". Aún así, las sesiones tuvieron el ocasional encontronazo entre padre e hijo. "A veces", admite Tweedy, "mi hijo Spencer aparecía en el estudio hambriento y con cara de mala leche. Pero aprendió a superarlo".

FOTO: TAYLOR HILL/ GETTY IMAGES







COLECCIONISMO

La cinta que rebobina 30 años de indie-pop

La 'C86', la icónica casete recopilatoria de la revista 'New Musical Express', definió la escena indie pop. Ahora se reedita en un triple 'boxset', casi tres décadas después. POR *Cesc Guimerà*

HUBO UN PERÍODO EN EL que Londres no fue el epicentro de la movida en el Reino Unido, ni la independencia una etiqueta. Había grupos por toda la isla, un circuito alternativo de salas, fanzines intercambiados por correo y estudios caseros en dormitorios de adolescentes desde los que se editaban portadas que parecían diseñadas por niños de seis años. Urgencia y actitud. Poco podían imaginar los redactores del semanario *New Musical Express* Roy Carr, Neil Taylor y Adrian Thrills que una cinta que pretendía documentar aquello, la *C86,* acabaría por definir el género.

Casi tres décadas después, la casete vuelve a ver la luz en un triple *boxset* con 50 nuevos grupos que, sin formar parte del recopilatorio, ayudaron a dar forma a la escena. "No había un sonido concreto ni un lugar determinado. Pero se puede definir como escena porque éramos un grupo de gente trabajando en el mismo sentido", explica David Gegde (The Wedding Present). La fórmula del grupo de Leeds es la perfecta definición del género: una amalgama de melodías pop y guitarras enérgicas. Devoción por los 60, del garage a la psicodelia pasando por los Byrds. Un punto de encuentro imaginario entre los de LA, los Ramones y Phil Spector.

"Lo que nos caracterizó fue la ética *hazlo-tú-mismo,* un puñado de nuevos grupos, fanzines, promotores y pequeñas discográficas que empezamos a movernos al margen del *establishment* pop-rock", añade Gedge. Grupos de poder que respondían al nombre de New Pop o New Romantics; sofisticados, ostentosos, pastelosos... una delicia para los pijos londinenses. Una chirriante imagen de producto prefabricado en busca del éxito exprés que no cuajó en unos adolescentes ansiosos de una regeneración. Para la generación C86, las Marine Girls de Tracey Thorn (luego en Everything But The Girl) fueron la primera gran inspiración. También el primer single de Felt, grabado por el propio Lawrence en su dormitorio. Las 40.000 copias vendidas por *Upside down,* el estreno de The Jesus and Mary Chain con la independiente Creation, y la eclosión de los Smiths fueron el empujón definitivo. Morrissey–Marr como los nuevos Beatles. Y una larga lista de candidatos al puesto de los Stones o los Kinks, pero sobre todo Orange Juice. El concepto "indie-pop" se utilizó por primera vez para definir describir el sonido de su estreno *You can't hide your love forever* (1982).

El primer borrador del *Nuggets* del indie contenía grupos como The Wedding Pre-

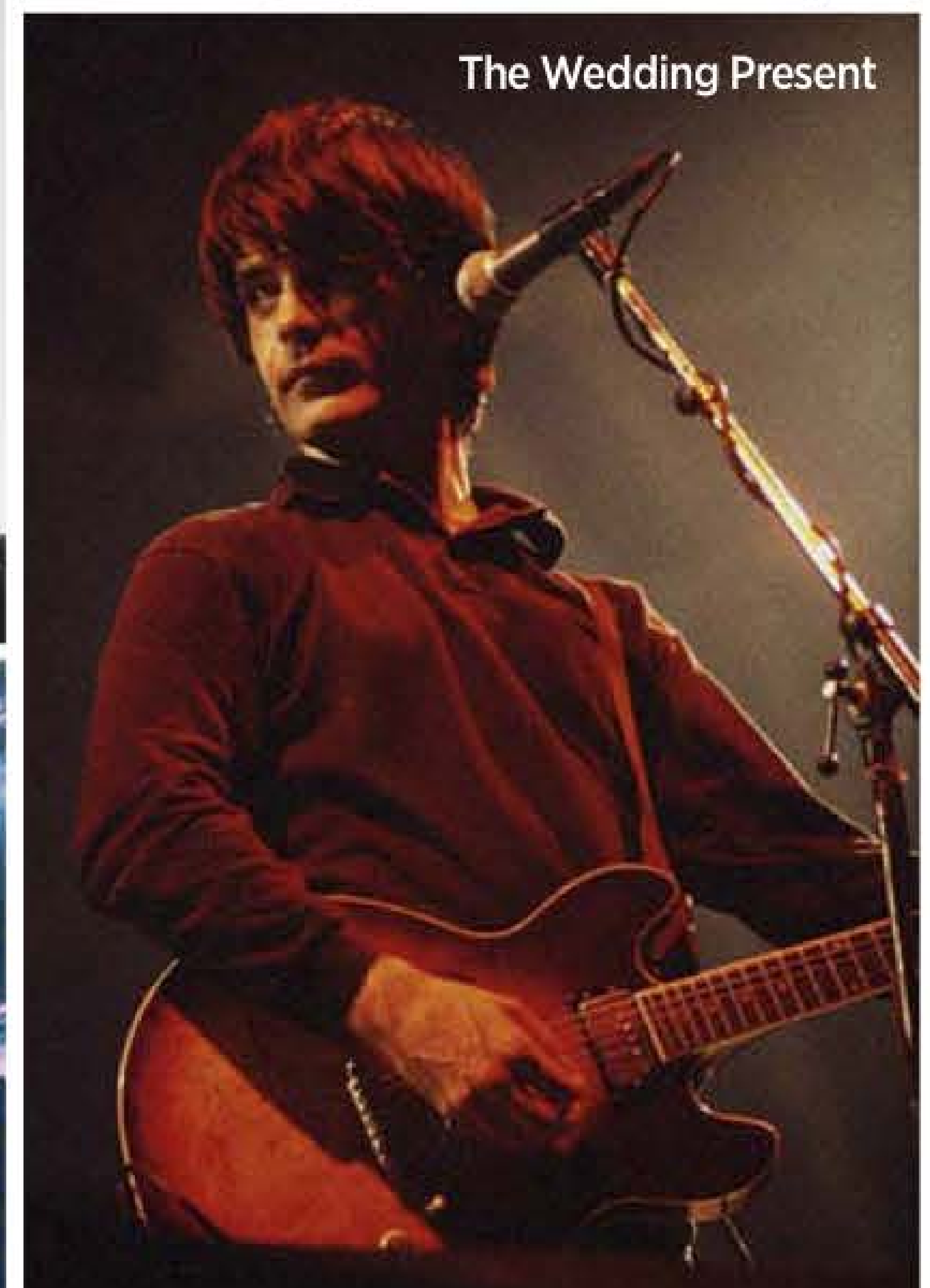
sent, Shop Assistants, Primal Scream, The Mighty Lemon Drops, Big Flame y The June Brides. Pasaron tres meses hasta que el 3 de mayo de 1986 la cinta fuera presentada a los lectores. No era ninguna novedad, sino la número 22 del catálogo del semanario y la hermana pequeña de la *C81*, una crónica del post-punk en la que aparecieron Orange Juice, Aztec Camera, Scritti Politti, Cabaret Voltaire, The Specials o los Buzzcocks. De la selección final solo Primal Scream, The Pastels o The Wedding Present prolongaron su carrera más allá. "Nos ayudó a la hora de exponernos ante el público, aunque quizá muchos de los grupos tenían una personalidad muy del momento, nunca pensaron en ir más allá. A los propios Primal Scream les costó alcanzar el éxito, pero eran listos, ambiciosos y tenían mucha determinación", reconoce Stephen Pastel, líder de los escoceses The Pastels. A la falta de ambición es precisamente donde se agarran la mayoría de críticos de la casete y la escena. "Si por falta de ambición entendemos el deseo de ganar dinero y fama. Pero creo que los grupos lo eran a la hora de plantar cara al poder y crear una escena alternativa. Quizá ninguno quería una carrera de 30 años", añade el cantante de The Wedding Present.

Como la de Primal Scream. Los ochenta segundos de *Velocity girl* son la quintaesencia del sonido C86, pero el grupo siempre se ha desmarcado de todo aquello. "Nunca hemos tenido nada en común con esos grupos", aseguraba tres años después de la aparición de la recopilación Bobby Gillespie en la misma *NME*. En The Jesus and Mary Chain, con los que ya había grabado un disco de alto voltaje, realismo crudo y mucho ruido como *Psychocandy*, su actitud desafiante aporreando primitivamente y en pie la batería mientras Jim Reid berreaba de espaldas al público algo ininteligible entre una cascada de distorsión, no parece converger demasiado con el ideario de toda aquella generación.


The Soup Dragons


The Pastels


Primal Scream


The Wedding Present

"Éramos poco ambiciosos si por ello entendemos querer ganar dinero y ser famoso, pero lo éramos para plantar cara al poder y crear una escena alternativa"

CONSCIENCIA Y FEMINISMO

El auge del indie pop coincidió con los peores años de las políticas neoliberales de Margaret Thatcher y la recordada huelga de los mineros que se prolongó entre 1984 y 1985. Muchos grupos se implicaron a fondo con los movimientos obreros. Los conciertos para recaudar fondos eran tan habituales como ver a los músicos lucir chapas o pegatinas con eslóganes afines a las revueltas. Las letras de los escoceses McCarthy sobresalieron por sus proclamas marxistas. Una de sus canciones más recordadas se titula *Should the Bible be banned? (¿Debería prohibirse la Biblia?)*. Big Flame tomó su nombre de un grupo revolucionario socialista de Liverpool en los 70. Y por si todavía existen dudas: el primer y único LP de los June Brides, *There are eight million stories...* se llamó provisionalmente durante la grabación *The June Brides destroy capitalism*.

Para Amelia Fletcher (que en 1986 militaba en Talulah Gosh) algunas críticas a la poca implicación política del indie pop se fundamentan al tratarse de una escena "musicalmente estridente pero líricamente introspectiva". "Más sobre política personal que sobre Política con mayúscula. También fue muy sociable, pero no violenta, lo que ayudó a que las mujeres pudieran formar parte de ella", comenta la voz femenina de una generación que normalizó el papel de la mujeres en el rock antes que las *riot girls*. "En retrospectiva me sorprende las pocas chicas que aparecen en la *C86*, en mis recuerdos hay más. Pero supuso un estímulo para estar en un grupo".

LO 'UNCOOL' FUE MODA

No hay crisis de los 30 para el indie-pop. La historia de la música, caprichosa, se permite poner en onda corrientes a las que ignoró en su momento. Para románticos, el recuerdo nunca se desvaneció. Los cinco discos de *Scared to get happy: A story of indie pop 1980-1989* son una verdadera excursión por el género, como el doble *CD86* recopilado por Bob Stanley (Saint Etienne) en su faceta de arqueólogo-pop, los recopilatorios de Rough Trade o la colección *The sound of Leamington Spa*. Melodías cristalinas, guitarras ruidosas y algo de *shoegaze* en plena vigencia. Lo *twee* ahora llamado *lo-fi* (de "low fidelity", baja fidelidad) y una camada de bandas procedentes del epicentro *hipster* de Brooklyn –Vivian Girls, The Pains of Being Pure at Heart o Crystal Stilts– que han llevado el ¿espíritu? indie pop hasta las portadas de las revistas de tendencias y los carteles de los grandes festivales. "Cualquier escena de hoy es *revival*. Los grupos tienen suerte. Tienen las herramientas para hacer promoción. Para los grupos de la *C86* hacer que tu música se oyera ya era todo un éxito. Entonces, John Peel al margen, nadie apostaba por esa música", explica Gedge. "Me sorprende que siga de moda. Puede ser un reconocimiento a lo que hicimos: discos grabados y producidos de forma especial, muy honesta. Música hecha para nosotros y nuestros amigos, sin intención de hacernos famosos" remata Amelia Fletcher.

FOTOS: SUZIE GIBBONS/GETTY (PRIMAL); KEVIN CUMMINS (WEDDING PRESENT)

Doherty ordena el caos

Los Libertines sobrevivieron a la droga, la cárcel y la ruptura. Ahora tienen grandes planes, como un nuevo disco o una telecomedia. POR *Patrick Doyle*



BESO ESQUIMAL Doherty y Barât, muy juntos, en el FIB, el pasado mes de julio.

REENCUENTRO

SÓLO HICIERON FALTA SEIS MINUTOS del concierto de vuelta de los Libertines para que se convirtiera en un caos. El 5 de julio, mientras el grupo se lenzaba a la alborotada *Boys in the band*, las 65.000 personas presentes en el Hyde Park de Londres avanzaron hacia el escenario como una marabunta; el grupo tuvo que parar para pedir a sus fans que dejaran de aplastarse entre ellos. "A la gente se le fue la olla, se volvieron locos", dice Carl Barât, colíder junto a Pete Doherty.

El concierto se pudo reanudar, pero 38 fans resultaron heridos y ocho de ellos hospitalizados. Fue un retorno previsiblemente turbulento para el grupo que, tras separarse en 2004, ha pasado la última década enredado en adicciones, problemas legales y mala sangre. "Como diría un norteamericano, fue muy emotivo, tío", dice Pete Doherty: "Tenemos suerte estar aquí, de habernos perdonado unos a otros y de que nos haya disculpado todo el mundo".

El concierto de Hyde Park se compuso sobre todo de temas de *Up the bracket* (2002), el clásico de garage-punk de los Libertines, que Barât y Doherty comenzaron a escribir de adolescentes. "Fue muy emocionante, como un sueño despierto", dice el controvertido cantante sobre los primeros días del grupo.

Los Libertines hicieron parecer monaguillos a los Strokes, pero la diversión se les fue de las manos. El errático comportamiento de Doherty y su adicción a la heroína y el crack obligaron al grupo a girar sin él; en 2003, pasó dos meses en prisión por allanar el apartamento de Barât y robarle una guitarra, un PC y otros objetos. "No éramos compatibles, así de simple", dice Pete: "No nos aguantábamos".

Barât tuvo sus propios problemas. Durante las tensas sesiones para el segundo elepé, en 2003, fue hospitalizado por resbalarse borracho en el baño, golpearse la cabeza con el lavabo y herirse gravemente en el ojo.

Doherty fue arrestado más de 20 veces en los siguientes años, con cargos que iban desde haber robado un coche hasta haber provisto, presuntamente, de drogas a una mujer que murió de sobredosis. Tras ser multado por conducción imprudente en 2009, Doherty entró con heroína a un juzgado y también le pillaron. Salió con Kate Moss, hizo giras esporádicas con su grupo Babyshambles y consiguió dinero rápido vendiendo cuadros pintados con su propia sangre. "Estaba muy preocupado por él", dice Barât: "Era un amigo muy, muy querido. Fue una época muy extraña. Nos comunicábamos a través de pullas que lanzábamos en canciones y entrevistas".

"Somos un desastre total, pero tenemos a favor las putas melodías de nuestras canciones", confiesa el cantante

Barât supo por primera vez sobre la posibilidad de una reunión de los Libertines después de que Doherty lo mencionara en un periódico israelí la primavera pasada. Pronto se juntaron para hablar del tema con unos mojitos de por medio. "Hubo unos cuantos arreglos rápidos", dice Barât sobre su relación. En junio, se reunieron en Hamburgo para ensayar. Nada más empezar a tocar, se dieron cuenta de que la cosa funcionaba. "Era innegable", dice Barât. "Se veía en la cara de todos. Es como un viejo libro de cuentos lleno de polvo. Lo sacas y tiene todo lo que buscabas".

Barât y Doherty han empezado a escribir canciones para un nuevo álbum que esperan acabar en 2015. "Son tan melódicas como siempre, dinámicas y ligeras, pero con esos matices aciagos que siempre han estado presentes", dice el vocalista del nuevo material, aunque se niega a ponerse romántico. "Ya sabes cómo somos, un desastre total", explica: "Pero tenemos cosas a favor, como las melodías que tejen nuestras putas canciones".

Tras pasar por el FIB, los Libertines girarán por Europa dutante este otoño, y tal vez el año que viene por EE UU. "No sé cuál es la política migratoria de EE UU hacia mi grupo", dice Barât con una carcajada, "pero nos encantaría" (lo dice porque a Pete Doherty se le negó la entrada en 2010 después de volar a Nueva York para tocar con Sean Lennon). Incluso están escribiendo un guión para una telecomedia sobre sus comienzos. "Hay cosas que nos han pasado que no podríamos inventarnos", dice el guitarrista.

Barât redujo su consumo de alcohol y drogas tras ser padre en 2010; Doherty no. En junio, le dijo a un periódico británico: "Me gustaría librarme de las malditas drogas. Ya no son divertidas. Pero es difícil parar".

"Tiene una caravana estilo *Breaking bad* con la que recorre Europa", dice Barât: "No me meto en lo que consume o no. Sé que está feliz y quiere que hagamos cosas los dos juntos. Si me preocupo con el resto de historias, nos vamos a encontrar donde la última vez".

FOTO: JOSÉ JORDÁN

La princesa comprometida

Robin Wright protagoniza 'El congreso', quizá el mejor ejemplo de cómo triunfar al margen de las normas y la ética. POR *Álex Vicente*

TRAS LA POLÉMICA DE LA reciente *Dos madres perfectas*, Robin Wright (Dallas, 1966) regresa con *El congreso*, del israelí Ari Folman (*Vals con Bashir*), donde interpreta a una actriz que decide vender su imagen a Hollywood. Todo lo contrario de lo que esta actriz rebelde, lúcida y malhablada –fascinante como Lady Macbeth contemporánea en la serie *House of cards*– ha decidido hacer con su existencia.

El mundo del filme, donde la imagen se vende sin reparos, ¿es ciencia-ficción?
Es una exageración de algo que ya existe. En L.Á. hay cuatro estudios donde digitalizarse a uno mismo. Otra cosa es que los actores terminemos desapareciendo. Eso no sucederá nunca. Si pasara, nos rebelaríamos a lo grande.

Tu personaje comparte tu nombre y carrera. ¿Es tu experiencia?
No es autobiográfico. A todo el mundo le sorprendió que aceptara, empezando por el director. Me dijo que era la actriz adecuada por haber hecho películas icónicas como *La princesa prometida* y *Forrest Gump*. Cada día alguien se acerca a decirme cuánto le gustaron la princesa Buttercup o la novia de Forrest.

Quisieron convertirte en la novia de América. ¿Cómo escapaste?
Pues rechazando muchas películas que no me decían nada. Después de *Forrest Gump*, incluso me negué a aparecer en la portada de *Vanity Fair*. Fue lo más parecido a una blasfemia. Después no conseguí un par de papeles en películas grandes que quería. Fue su castigo.

¿Lo consideraste una injusticia?
Seamos realistas: esto es una industria y es normal que intente convertirte en un activo, colocarte en portadas. Te dicen que hagas el *show*, que poses en la alfombra roja y sonrías. Y, sobre todo, que no envejezcas. Es injusto pero, estéticamente, lo entiendo: somos un instrumento de negocio. No es nuevo. Siempre ha habido chicas como Jennifer Lawrence. Cuando te niegas, dejas de ser rentable.

Pero tú pareces pasar por tu mejor momento profesional...
Soy muy afortunada, porque para toda actriz llega un punto en que te das cuenta de que tienes 44 años y que, a no ser que seas una superestrella que hace trampas inyectándose bótox, la fiesta se ha acabado para ti. En cambio, yo he trabajado más en los últimos cinco años que en toda mi carrera. No podrían pagarme lo suficiente como para que volviera a tener 20 años.

Triunfas en 'House of cards', muy superior a gran parte de lo que se hace en el cine. ¿La televisión ha sido un refugio?
Mira lo que triunfa hoy en el cine: animación para niños, cómics convertidos en películas de acción y megaestrellas matando

> "Cuando te niegas a sonreír y a posar en la alfombra roja dejas de ser rentable"

a terroristas en Arabia Saudí. Entretenimiento y escapismo. Cuando eso no te interesa, ¿qué haces? Por eso nos vamos todos a la televisión. Ahí sigue habiendo buenos personajes con los que se puede trabajar. Quién me habría dicho a mí que acabaría haciendo una serie para Netflix.

Te acabamos de ver en 'Dos madres perfectas', donde te acostabas con el hijo de tu mejor amiga mientras ella lo hacía con el tuyo...
¿Dos madres perfectas? ¿Así se llamaba en su país? El original era *Two mothers*, sin el "perfectas". Aunque, de hecho, el primer título era *Las abuelas*, como el cuento de Doris Lessing. Durante el rodaje nos dijeron que pensáramos un título más sexy. Yo propuse este: *Two fucking mothers* [*Dos jodidas madres*

P&R



O MALTESE



Los muy expresivos Sleaford Mods: Jason Williamson (izda.) y Andrew Fearn.

ADELANTO

Electropunk contra la tarjeta de crédito

El dúo Sleaford Mods personifica la música más abrasiva de esa Gran Bretaña acomodada y neoliberal: "Somos un grupo de protesta, por supuesto", dicen. POR *Jaime Casas*

SI UNO PIENSA EN QUÉ tiene en común la mayor parte de los grupos británicos que triunfan, resulta que su éxito se lo debe al *hype*, el autobombo de la prensa de las islas. No es el caso de Sleaford Mods, el dúo que forman Jason Williamson y Andrew Fearn, dos colegas de Notthingham que han construido desde cero el repentino ascenso de discos como *Austerity dogs* (2013) o el incontinente *Divide and exit* (2014). El prestigio lo han construido primero "girando por Europa", porque "el público continental conecta mejor que el inglés; es una locura, porque el argot es muy provinciano,

es su avasalladora capacidad para poner en evidencia y lanzar verdades incómodas. "Somos un puto grupo de protesta, por supuesto". Sleaford Mods tienen una misión: asaltar la cultura musical que celebra los clichés y lo banal. Williamson,

Williamson: "La meta es hacer algo íntegro, que llegue a la gente y no sonar como un capullo"

a gritos y horcajadas, se quiere cargar, por complaciente y estúpida, la visión acomodada de la música británica del post-

lo que continúa: "La propaganda ha entumecido la mente de la gente cuando se hacen preguntas sobre Thatcher. Su legado (cultural) es Noel Gallagher agitando una American Express negra [la más exclusiva] frente a un entrevistador y proclamando que 'eso' es la razón por la que la gente le tiene envidia".

La de Sleaford Mods es una propuesta inspirada en la poesía del punk pero que utiliza con precisión la gramática del rap. The Fall, Happy Mondays, The Streets y John Cooper Clark, parecen ser sus referentes esti-

Clark y no conozco demasiado a The Fall. Las influencias son cosas como Two Lone Swordsmen, Wu Tang, el Oi, el punk y el folk antiguo", apunta. "Sleaford comenzó por accidente. Me topé con el punk. Sé que suena un poco a mierda, pero es cierto". Y es que el del dúo Williamson–Fearn (este último aporta las bases minimalistas) es un arte hecho por necesidad. "Todo forma parte de lo mismo, de la lucha, de documentarla", añade. Y sentencia que "si puedes hacerlo de un modo íntegro, que pueda llegar a la gente y no sonar como un capullo, entonces es que has conseguido algo importante".

LO QUE BECK MANDE

Jack White, Norah Jones, Jarvis Cocker o Juanes convierten 'Song reader', el libro de partituras que el compositor editó en 2012, en un disco de verdad. POR *Gavin Edwards*

En 2012, BECK HALLÓ UNA NUEVA forma de editar un álbum: sacó *Song reader* sólo como libro de partituras. Desde entonces, esas canciones han sido interpretadas por docenas de fans en Youtube y por Beck en directo. Ahora ha aparecido un álbum con los 20 temas de *Song reader*. "Llevo haciendo un cásting para el disco desde antes de que saliera el libro", dice Beck: "Liar a todo el mundo que quería hacerlo ha sido difícil". El álbum incluye a Jack White, Fun o Norah Jones. Beck sólo canta en una canción, *Heaven's ladder*.

La mayoría de los artistas se aprendieron las canciones de Youtube. La folkie británica Laura Marling apenas sabe leer música, pero lo intentó: "El resultado es una especie de accidente a propósito", cuenta Marling. Para Beck, que el 13 de septiembre actúa en el Dcode Festival (Madrid), lo mejor fue escuchar a otros músicos apropiarse de sus temas. "Estándares como *Blue moon* no son fieles a las composiciones originales", dice: "Las versiones bastardas son las que recordamos".

ESCUCHAS



AL DCODE El californiano actúa en el festival el 13 de septiembre.

FOTO: KATY WINN

'Mick Jagger' (editorial Anagrama), de Philip Norman, abierto en canal.

LIBROS

Quita el mito y pon a Jagger

Philip Norman, el más reputado autor de biografías de músicos, explica a 'RS' cómo ha logrado cuajar una historia que haga justicia a la persona y a la estrella. POR *Jaime Casas*

PARA SOLAZ DE LOS FANS, el género de la biografía de músicos a menudo se ha convertido en panfletos hagiográficos a mayor gloria del mito. Sin embargo, "la realidad es siempre mucho más interesante que la mitología", recuerda Philip Norman (Inglaterra, 1943) con elegancia. "La verdad es mucho más extraña que cualquier cosa imaginable; la verdad sobre los iconos del pop los convierte en figuras mucho más interesantes". En las biografías de este escritor británico de sensibilidad extrema y método científico no hay interpretaciones. Atesoran el valor de la verdad; o al menos se aproximan a ella. "Intento hacer libros que sean interesantes por sí mismos, al margen del personaje", explica. Norman ha compilado las vidas y milagros de The Beatles, Elton John, Buddy Holly –"un ser humano encantador, a quien todo el mundo copió"–, John Lennon y ahora presenta la de Mick Jagger. "Se inventó el concepto de estrella del rock: fue el primero que se colocó al frente de un grupo sin instrumento y usó su cuerpo como arma". Un personaje contradictorio, "una persona moderada y absolutamente diferente la imagen pública que se tiene de él", que le sirve al autor para hilvanar una "novela épica".



FOTO: LUIS RUBIO

Escribir una biografía es "algo complicado", dice, porque se debe hacer con "seriedad", y "¿cómo escribes algo serio sobre una gente que hace música y luego sus canciones figurarán en las listas?", se pregunta: "Tienes que hablar de todo: cómo se grabó, cómo se hizo la música.., manteniendo un equilibrio entre la honestidad y el tributo". Y, muy importante, "no usar nunca la hipérbole, no puede parecer que estás ciegamente encaprichado con el músico. Hay que mantener una distancia objetiva pero al mismo tiempo demostrar que te importa su música".

Lo más difícil es acceder a las fuentes correctas, asegura. "Te encuentras con mucha gente cínica, claro, pero en el caso de Jagger, me topé con mucha gente decepcionada con otros escritores sin escrúpulos. Es distinto en casos como el de Paul McCartney, de quien estoy escribiendo ahora su biografía: he contado con la aprobación de su oficina de *management* y las fuentes se expresan con más tranquilidad y sinceridad. Pero lo que más cuenta es la suerte, creo en la suerte". Norman explica el caso de cómo descubrió una serie de cartas

personales que la tía de John Lennon le mandó cuando éste ya era famoso y ella todavía se quejaba de su pelo largo. "Una mujer apareció en televisión diciendo que había encontrado un manojo de cartas en un mueble antiguo, que había comprado en un anticuario", recuerda. El único método posible para escribir una biografía sobre un rockero es, dice, "no desfallecer jamás. No rendirse nunca". Cuando escribió su celebrado volumen de Buddy Holly, "estuve un año intentando hablar con su viuda por teléfono. Al final, conseguí que me atendiera, pero me contestó a gritos y quejándose de que todos los escritores eran carroña. Mi única opción, pensé, era hacerla reír; así conseguí trabar cierta relación con ella".

El principal problema que afronta un biógrafo de rock es la "enormidad del propósito", piensa Norman; "no repetirse" es casi una obligación. "Siempre me propongo no reciclar material de mis anteriores obras y eso complica mucho el proceso. Lo convierte en una tarea titánica". En el caso de The Beatles, recuerda, "lo complicado era insuflar aire fresco a hechos que todo el mundo conoce". Un propósito que convierte al autor en un "obseso de la historia"; porque irremediablemente "te obsesionas con la idea de perseguir a alguien". Y, claro, la obsesión siempre tiene consecuencias: "Una mañana te despiertas y te das cuenta que has enfermado" por culpa del libro. En este punto, por hartazgo, aparece el rechazo: "Después de girar con los Stones, no pagaría ni un céntimo por verlos en directo; pero en el caso de The Beatles, "uno no se cansaría jamás de escucharlos, porque su música tiene un encanto que puede atraer a gente de cualquier edad".

En el arduo recorrido que el biógrafo sigue en busca de los pasos del músico, se topa con todo tipo de información inesperada. "Es, sin duda, lo deseable, porque es el único modo de romper el estándar del género biográfico y acceder a la información ajena a la percepción pública del personaje, que es la que explica mejor quién es realmente la persona", el músico. En el polo opuesto a este método, denuncia Norman, está el autor de *Las muchas vidas de John Lennon* –un libro sin "valor alguno"–, Albert Goldman. "En ese libro no hay ni una palabra que sea verdad, su motivación no fue nunca explicar la verdad"; Goldman, dice, "estaba motivado por la malicia, pensó que su deber era destruir a un icono, porque nunca entendió la música pop y odiaba a John Lennon. ¿A quién se le ocurre dedicar tantos años a escribir un libro sobre alguien a quien odias?". Lo más importante para escribir una biografía es "sentir afecto por el personaje", apunta, "aunque el personaje sea un monstruo, tienes que reconocer su cara positiva, porque nadie es tan malo ni tan bueno".

FOTOS: MARÍA TERESA SLANZI (NORMAN), REX (JAGGER Y LENNON)

IMPORTANTES TRIVIALIDADES

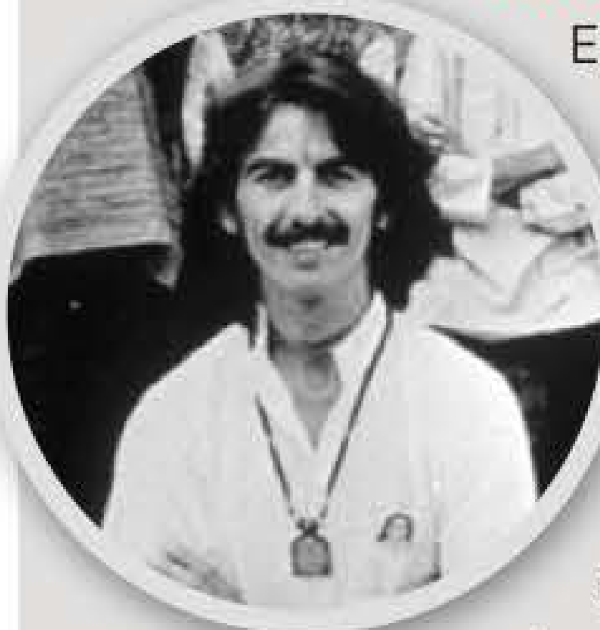
Diez apuntes de Norman sobre la historia más desconocida del rock.

¿QUIÉN ACUÑÓ EL TÉRMINO ROCK'N'ROLL?


Fue el locutor radiofónico norteamericano Allan Freed, a principios de los 50. "Hasta entonces 'rock' y 'roll', que hacían referencia al sexo, funcionaban por separado", dice Norman.

¿CÓMO ENTRÓ BILL WYMAN A FORMAR PARTE DE THE ROLLING STONES?

"Le dijo a Jagger que tenía un amplificador de repuesto; y éste le pidió que en vez de prestárselo, se uniera el grupo. Al ser más viejo, lo trataban como a un tío. Nunca se consideró parte del grupo". A pesar de haber estado 32 años tocando con ellos, cabe recordar.

IRONÍA DEL DESTINO:

En 1969, al *beatle* George Harrison, acérrimo practicante de yoga, lo detuvieron por posesión de drogas gracias al olfato de un perro de nombre 'Yogui'. Vaya...

SISTEMA DE CLASES EN LOS BEATLES
"Como en la sociedad británica, en ambos grupos también había una estratificación social: miembros de clase media y de clase obrera. McCartney/Lennon, clase media; Ringo y George pertenecían a la obrera. Lo mismo sucedía en los propios Rolling Stones.

BRIAN EPSTEIN Y LOS STONES

El histórico manager de los Beatles, estuvo a punto de dirigir la carrera de los Stones. "Andrew Loog Oldham le ofreció un porcentaje de las ganancias de los Stones a cambio de que Epstein le prestara un local en el que instalar su oficina, pero rechazó el trato. Hubiera podido tener a ambos grupos".

ELTON JOHN, ROCK'N'ROLL CON LA REINA

"Ésta le pidió un baile al verlo bailar con Diana. Elton accedió y comenzó a sonar *Rock around the clock,* de Bill Haley. Debe ser la única persona que ha bailado rock'n'roll con una reina".

¿POR QUÉ ELTON JOHN VISTE CASI COMO LADY GAGA?
"Por culpa de su padre, que era muy estricto y no le permitió nunca vestir zapatos de gamuza", aseguró el cantante. "Su madrastra me mostró una foto de Elton con esos zapatos..."

HEDONISMO DECADENTE
"En el Hollywood en la década de los 70, puro exceso, una banda 'de cuyo nombre no me quiero acordar', organizaba grandes fiestas en las que los camareros repartían cocaína sobre cabezas de toro".

EL ABOMBADO TRAJE BLANCO...

que Mick Jagger vistió en el concierto de Hyde Park, de 1969, se lo pidió prestado a Sammy Davis Jr., a quien se lo habían hecho a medida.

ENCUENTRO BEAT

"John Lennon quería conocer a Allen Ginsberg. Quedaron en el hotel del poeta y éste los recibió desnudo con un cartel de 'No molestar' colgado del su pene. Lennon, muy ofendido, tapó los ojos de su mujer, Yoko Ono".



NÚMERO UNO
Kuti en el camerino de But, en Madrid, donde actuó la pasada primavera.

10 PREGUNTAS A

Femi Kuti

Continuador de una saga crucial en el desarrollo del afrobeat, el artista nigeriano, de 52 años, mantiene una peculiar relación con la música. POR *César Luquero* FOTO *Jacobo Medrano*

1 ¿QUÉ DISCO TE CAMBIÓ LA VIDA?
Uno mío, *Shoki shoki* (1998). Fue mi primer éxito internacional y me ayudó muchísimo. Y de alguna manera cambió mi propia concepción del sonido afrobeat.

2 CUANDO ERAS UN CRÍO, SOÑABAS CON SER COMO...

músico como mi padre, así que supongo que objetivo conseguido. De todas maneras, puedo hacerlo mejor y espero sacar al menos cinco grandes discos todavía.

3 ¿QUÉ CANCIÓN NO TE CANSAS NUNCA DE ESCUCHAR?
Sketches of Spain, de Miles Davis; *Things*

4 ¿QUÉ MÚSICA ESCUCHAS PARA MAQUEARTE ANTES DE SALIR?
Ninguna. Nunca.

5 ¿TAMPOCO ESCUCHAS MÚSICA EN CUALQUIER OTRA SITUACIÓN?
No. Prefiero ensayar, prefiero tocar. No me gusta escuchar música, me gusta tocar y es ahí donde encuentro mi inspiración.

6 ¿RECUERDAS TU PRIMER CONCIERTO?
Tocando con mi padre en The Shrine [mítica sala de conciertos de Lagos abierta por Fela Kuti], en 1979. Y el primer concierto al que fui sería también allí, porque iba con mi padre siendo un chaval.

7 ¿RECUERDAS LA PRIMERA CANCIÓN QUE ESCRIBISTE?
Fue *Armed robbers in disguise* [incluida en *M.Y.O.B.* (1991)]. Era una canción muy compleja en su primera versión, así que tuve que darle varias vueltas y reestructurarla años después. La primera que hice completamente solo fue *Master plan* [también incluida en *M.Y.O.B.]*.

8 ¿QUÉ MÚSICA TE INTERESA MÁS AHORA MISMO?
Como te decía antes, ya no escucho música. Hará 13 o 14 años que no lo hago [ríe].

9 ¿ESCONDES ALGÚN DISCO COMO PLACER CULPABLE CUANDO RECIBES UN VISITA EN CASA?
No. Como no escucho música en casa, no hay discos que esconder [se ríe otra vez]. Practico unas seis horas diarias, entre otras cosas porque estudio trompeta. Estoy decidido a conquistar la trompeta, a tocarla igual que toco el saxo, pero me roba mucha energía. Quizá dentro de tres o cuatro años lo haya conseguido. Tocar la trompeta ha cambiado mi forma de ver muchas cosas. Quiero que mi música sea más militante incluso y la trompeta me ha hecho ser más melódico, ha cambiado muchos de mis conceptos. Y me gusta que sea así, porque estaba muy cabreado y, al pillar la trompeta, estoy mucho más tranquilo que antes...

10 ¿QUÉ MÚSICA TE GUSTARÍA QUE SONARA EN TU FUNERAL?
Creo que sonará mi música y espero que también algo de mis favoritos del jazz, como Gillespie, Davis o Charlie Parker. Dependerá de lo popular que sea cuando muera. Si soy muy popular, estoy seguro de que mis fans oirán música mía; mis fans jóvenes de Nigeria son muy poderosos. Pero, al fin y al cabo, estaré muerto,



DE NEGRO Y NEGRO: Paco Román (pelo rubio) con Neuman.

DE GIRA

Canciones para después del miedo

Neuman hacen música desde las vísceras: "Todo parte de una necesidad expresiva", dice Paco Román, su líder. POR *Julio Ródenas*

CUANDO PACO ROMÁN ABANDONÓ Murcia para comenzar una nueva vida en Granada sintió miedo. "Es muy doloroso dejar a tu hija y a una persona con la que has estado 15 años... y que has querido", comenta el fundador de Neuman. Esa evolución vital se refleja en los últimos trabajos de una de las bandas de la escena nacional que más ha crecido en estos años. Dotado de una sensibilidad especial –no puede evitar abstraerse en sus conciertos y terminar llorando de emoción–, Román crea canciones que son como finas membranas a través de las cuales casi podríamos tocar la fibra de su autor. "Todo parte de una necesidad expresiva", reconoce el músico. "Siempre he jugado con las dinámicas: empezar de la nada y terminar de forma brutal".

Paco Román nació en Melilla hace 42 años. También ha vivido en México y, durante muchos años, en Murcia, ciudad que vio nacer sus primeros proyectos musicales, como La Fábrica de la Luz –donde también militaron dos miembros de Second–. Tras la rabia que desprendían los dos primeros álbumes de Neuman, el músico ha hecho hueco a la esperanza y ha encontrado un nuevo amor, hallazgos plasmados en el delicioso EP *Bye fear/Hi love* (2013) –grabado junto a Ken Stringfellow, entrañas. Su autor explica el sentido del título, relacionado con su marcha a Granada. "Lo que me hizo dar ese paso fue imaginar que dentro de 10 o 15 años estuviera pensando: '¿Y si no hubiera hecho esto?' Quizás me sentiría un desgraciado. La vida es muy corta". Pero empezar de cero fue

> **"Intento usar primeras tomas aunque tengan fallos. Son mucho más viscerales, espontáneas"**

difícil. "Estuve bastante deprimido", confiesa. "Pero fue una época muy creativa".

La honestidad de sus letras se extrapola al estudio de grabación. Las sesiones de *If* fueron espontáneas y "viscerales", explica. "El disco se grabó en cuatro o cinco días. Intentamos usar primeras tomas. Si notaba que una toma tenía emoción, la dejaba, aunque tuviera algún fallo. Grabando discos aprendes que la perfección no existe".

Román, inquieto y prolífico, ya está pensando en lo próximo: "Quiero sacar un EP de seis temas en noviembre". "Tengo que estar agradecido a la música. Por eso intento hacer muchos discos: cuando me vaya, quedará mi música, con más o menos

PREGUNTA DEL MES



¿POR QUÉ NOS GUSTA TANTO HACER 'AIR GUITAR'?

Dudas que corroen la mente...

RAÚL CIMAS, actor
Desde que el hombre es hombre hemos querido hacer lo que hacen otros, pero sin esforzarnos, y el *air guitar* es uno de los más claros ejemplos de esto: tocas la guitarra sin necesidad de saber ni lo más mínimo de música y sin ni tan siquiera cargar con el instrumento. Además, puedes hacerlo hasta sin saber qué canción está sonando (y estás tocando).

EL INDIO (Vetusta Morla)
Más que hacer *air guitar*, me gusta hacer *fan guitar*, pero "fan" de ventilador, como la guitarra de la rumba catalana, ésa que inventaron los gitanos de Barcelona en los 50, y que dio lugar a nuestro auténtico rock'n'roll, salvaje y bailongo a partes iguales. El golpe que se le da a la guitarra en esta técnica haría mover el culo a cualquiera.

EL KANKA, músico
Lo primero de todo, porque es gratis (dato fundamental). Lo segundo, porque es una alternativa medio decente para los que, como yo, no sabemos bailar. Y por último, pero no menos importante, hay que tener claro que dentro de todos y cada uno de nosotros, y también dentro de ti, que estás leyendo esto, hay una estrella que si lo deseas, brillará.

PEDRO BLANCO, Cadena Ser
Por estética. No hay duda de que tocar *air guitar* es mucho más elegante que tocar *air trombón* y tener que inflar los carrillos, o *air piano* y tener que mover las manos de forma ridícula al estilo de un masajista hortera. El *air guitar* es el instrumento de aire

ALBERTO GARCÍA; FOTO: THOMAS CANET

¿Votaste a alguno de estos grupos? Pues puede ganar

La suerte está echada en nuestro concurso de bandas, el Diesel Next Rock Star. Los diez finalistas los elegisteis vosotros mismos a través de nuestra web. Ahora se decide, el 11 de septiembre, con las bandas en directo, quién se lleva el gran triunfo final. POR *RS*

DALAMONT
GONZALO CAPS
INDIA
LA BANDE
LOST INTELLIGENCE
MADE
TIGRA
UNDERWAYS
VAHO
THE ZARRAPAS



rollingstone.es/dieselnrs
En nuestra página web todavía puedes entrar a escuchar la música de los grupos finalistas, y leer algunos detalles de ellos. También podrás ver lo mejor de la gran final del 11 de septiembre.

SI LEES CON ATENCIÓN los nombres del cartel, puede que estés leyendo el nombre del grupo que más va a sonar el año que viene en festivales, radios y *spotifies*. Para eso lo hemos hecho: ROLLING STONE y Diesel Only the Brave se aliaron hace unos meses para dar con la próxima estrella de rock del país. La ilusión de todos los grupos nacientes fue increíble, y al jurado le costó ir cribando. Luego llegaron las semifinales, en las que solo quedaron 20 bandas y comenzó una competencia limpia pero feroz a través de las redes sociales y del minisite que habilitamos para que votárais la lista de finalistas. En esa votación, se quedaron fuera músicas de todos tipos y grupos de sonido entrañable y añejo como el de Gómez County... o Querido Watson, por ejemplo.

Y ahora está a punto de llegar el gran momento, aquel en el que el jurado tiene que definirse por una sola banda de entre diez. Todos están ensayando y haciendo las maletas desde todos los puntos de España: Cádiz, Valencia, Madrid, Barcelona, Oviedo, Valladolid...

Y todo para deslumbrar a los miembros del jurado en una noche de rock y nervios, en la que hemos invitado a las grandes estrellas de la música en español para que asistan con nosotros al nacimiento de un nuevo mito.

Ese jurado –igual ya lo sabes– está formado por ocho personalidades de todos los ámbitos de la música: entre ellos están el cantante Mikel Erentxun, el músico y productor Ricky Falkner, el actor Joaquín Reyes, el manager Carlos Mariño... Y todos con el mismo afán: dar con la Diesel Next Rock Star. Qué nervios tenemos ya...



Rhys, quizá huyendo del fantasma de su antepasado.

P&R

La voz interior de Gruff Rhys

Seducido por la quimérica historia de un ancestro muy lejano, el líder de Super Furry Animals se embarcó en la aventura 'American Interior', que es disco, libro, película y aplicación. POR *César Luquero*

A FINALES DEL SIGLO XVIII, UN galés llamado John Evans viajó a un país todavía en flor –EE UU– para buscar a unos nativos que, supuestamente, hablaban su idioma: la tribu Mandan. Fascinado por este relato, Gruff Rhys decidió seguir tan lejanos pasos en una gira inusual, que le llevó desde el puerto de Baltimore hasta las Grandes Llanuras de Dakota del Norte y río abajo, hasta la vieja Luisiana. Dos años después de ponerse en marcha publica *American interior,* una obra pluridisciplinar tan sugestiva como el material histórico que la impulsó.

Esta forma de girar por sitios **nando música y lectura, quizá te haya dado una nueva perspectiva sobre tu trabajo.**

Quería conjugar historia y música, pero integrando en mi discurso lo relevante del lugar en que se celebraba el concierto dentro de la historia de John Evans. Por eso me gusta llamarlo "gira de investigación". Me sentía como un detective. Es un cambio. Tocas en lugares por los que una gira jamás pasará: pueblos de 20 habitantes, islas en el Misisipí.... Incluso la forma de viajar es distinta: ¡No sueles coger una lancha para desplazarte cuando estás de gira!

¿Qué es lo más complicado de **que está acostumbrado a escribir canciones?**

Las canciones te permiten bastantes licencias, todo es más abierto. Me ha gustado escribir desde siempre y he disfrutado haciéndolo, pero tuve que aprender. Creo que se trataba de buscar mi propia voz, algo parecido a cuando empecé a cantar, porque yo no canté en inglés hasta que cumplí 25 años [ahora tiene 44]. La primera vez fue con el debut de Super Furry Animals, así que ha sido algo parecido a encontrar mi propio acento para cantar en inglés, lo que pasa es que en un libro caben varios acentos.

Una de las ideas que trasmite **de preservar la memoria en tiempos de sobrecarga de información volátil; y nos muestra un territorio amenazado por la especulación petrolera. ¿Te imaginabas que pudiera llevarte a este tipo de conclusiones?**

No, qué va. Yo no tenía ni idea de lo que era el *fracking* ni conocía el nivel de arrinconamiento que sufren los nativos norteamericanos. Por eso ha resultado tan inspirador encontrarse con pueblos que preservan su cultura, sus danzas, sus *soundsystem.* Ha sido interesante, pero también muy divertido.

> "Hice una gira de investigación. Es un cambio. ¡No sueles desplazarte en lancha en una gira normal!"

¿El contenido sociopolítico de 'American interior' ha sido inesperado?

Pues sí, posiblemente. Creo que es una buena historia, a ratos triste, con un punto tragicómico, por decirlo de alguna manera. Y al final resulta que toca varios palos: el colonialismo, la ecología, el lenguaje... También la música... La música es un instrumento de comunicación muy poderoso que siempre me ha llegado de una forma sencilla y alegre.

El asunto de la preservación de las lenguas minoritarias también es fundamental en toda la historia. No parece casual, viniendo de un galés.

Cuando estuve en los territorios Mandan conocí al último hablante de su lengua, un tipo que ya tiene 82 años y del que los demás están intentando aprender. Es algo triste y profundo, porque ese último hablante está lleno de entusiasmo y es muy positivo al respecto; podría haber sido un momento trágico, pero lo que él transmitía es que todavía hay una

P&R

Le habla Interpol

El trío de Nueva York se ha convertido en una piña en la grabación de 'El pintor'. Pero Paul Banks aún extraña Madrid. POR *Beatriz H. Viloria*

CUATRO AÑOS después de su cuarto y homónimo álbum, tras el cual su bajista, Carlos Dengler, dejó el grupo, y ya concienciados de su nueva condición de trío en el estudio, Interpol han unido fuerzas, han asumido nuevos papeles y han creado *El pintor*, un álbum que recuerda a sus inicios pero transmite la madurez propia de una banda neoyorquina que lleva en activo más de 15 años.

El título de vuestro nuevo disco es un poco intrigante. ¿Quién es 'El pintor'?
Nadie en particular. Me gusta pensar que sencillamente representa una noción de divinidad, a un creador o supervisor. Alguien que controla la realidad con un impulso verdaderamente artístico.

Has vivido en España y hablas castellano perfectamente. En 'Interpol' (2010) ya cantaste algunas frases. ¿Te atreverías con una canción entera?
Antes pensaba que acabaría haciéndolo, pero no compongo especialmente bien en castellano. Creo que sería mejor hacer una versión antes de probar con una original.

¿Con qué cuadro o pintor crees que iría bien vuestra música?
¿Dalí y Goya, quizás?

'All the rage back home', y los primeros temas inéditos que pudimos escuchar, 'Anywhere' y 'My desire', mostraban que mantenéis vuestro sonido y recupera el de 'Antics' (2002) o 'Turn on the bright lights' (2004). Hasta ha vuelto el rojo sobre negro en la portada.
Ese color ciertamente evoca el de nuestro primer disco, pero no fue intencionado. El diseñador nos envió la foto tal como la podéis ver, y de inmediato sentimos que era la imagen adecuada para la portada. Y no podíamos cambiarle el rojo, quedaba muy bien. En cuanto al sonido, no creo que ningún artista quiera repetirse.

Éste es el primer disco sin Carlos Dengler, y tú has tomado el relevo en la grabación tocando también el bajo. ¿Cómo ha sido la experiencia?
Lo pasé muy bien. Explorar la sección rítmica con un batería como Sam [Fogarino] es emocionante. Improvisábamos sobre el material –las líneas de bajo fueron producto de la colaboración en ese sentido–, los tres hablábamos sobre lo que funcionaría mejor para el tema y yo lo tocaba.

¿Es este disco menos oscuro que 'Interpol'? ¿Qué ha pasado en estos años para que todo sea más 'luminoso'?
No lo sé. Quizá maduramos como personas. Daniel [Kessler, el guitarra] introdujo una música con un sentimiento muy directo, quizá menos oscuro y más rock, y Sam y yo seguimos con ese espíritu, componiendo temas rock directos y concisos con un buen gancho y con profundidad emocional.

Hace dos años volviste a publicar en solitario (el disco se llamó 'Banks'), ya con tu nombre, y has editado una 'mixtape'... ¡de hip hop! ¿Qué te aportan estos proyectos?
En realidad era una colección de música que había escrito hace cinco o siete años, cuando estaba aprendiendo a utilizar un *software* musical. Lo publiqué por diversión, porque es música muy sincera y honesta. Mi álbum en solitario me ha ayudado a abordar este disco de Interpol, sin duda. Probablemente no me habría sentido a gusto tocando el bajo en el disco si no lo hubiera hecho ya en el mío. Pero me vi bastante seguro y conectado con él. Creo que me hago mejor músico con cada disco, con o sin Interpol. Pienso que todo desarrolla mis sentidos creativos.

Lleváis 16 años juntos. ¿Hay algo que eches de menos de los comienzos?
No echo nada de menos, pero ciertamente disfruté aquella época. Fue salvaje y libre, como dijo Bowie. Sin embargo, de cara al arte, sigue suponiendo un reto para mí y aún me siento tan emocionado como lo estaba entonces. Ahora bebo menos y trabajo más, ¡esa es la verdadera diferencia!

En 2012 se cumplieron 10 años del disco 'Turn on...' y en este 2014, de 'Antics'. ¿Qué se sientes al escucharlos ahora?
¡Yo no suelo escucharlos tan a menudo como se pudiera pensar! Pero siempre me harán sentir muy orgulloso. Y los hicimos juntos como un equipo, lo cual los hace todavía mucho más especiales.

Siempre has hablado muy bien de Madrid. ¿Has pensado en volver aquí?
Sí, he pensado en volver a vivir allí. Es algo que está en mi alma, pasé mi juventud ahí, mis transición de niño a adulto, y siempre me siento como en casa. Seguro y en familia.

> "Disfruté la época salvaje y libre, pero aún me siento tan emocionado como entonces. Ahora bebo menos y trabajo más, ¡ésa es la diferencia!"



FOTO: LEE HAZEL

LOS HOMBRES DE BANKS Daniel Kessler (izquierda) y Sam Fogarino (derecha) flanquean a Paul Banks, líder de la banda.

ISRAEL

LA TEMPORADA DE CONCIERTOS QUE NO FUE

El estado judío iba a vivir su mejor verano de directos. Pero estalló la guerra...



El verano de 2014 iba a ser la mayor temporada de conciertos en la historia de Israel. Tuvo un (ejem) excelente comienzo, con Justin Timberlake y también con los Rolling Stones actuando para cerca de 50.000 espectadores en Tel Aviv en mayo y junio, respectivamente. Pero en julio, la violencia se desató en la frontera de Gaza y artistas como Neil Young, CeeLo Green y Megadeth cancelaron sus conciertos. Alegaron preocupaciones de seguridad, más que políticas.

Hubo músicos más explícitos, como Eddie Vedder, de Pearl Jam, que pareció criticar a Israel durante un concierto en Inglaterra: "[Algunos] buscan una razón para sobrepasar fronteras y quedarse con tierras que no son suyas", dijo. Roger Waters, defensor de la causa palestina, ha escrito a muchos artistas, incluidos Young y los Stones, para pedirles que boicotearan a Israel. "Me resulta difícil creer que darías la espalda a la población indígena de Palestina", le escribió a Young.

Estos años, músicos como Elvis Costello o Cat Power han cancelado conciertos en Israel en protesta por sus acciones. Madonna, sin embargo, ha actuado cuatro veces allí desde 1993, y mantuvo encuentros con el expresidente Simon Peres. Recientemente se ha referido al conflicto en Instagram sin tomar partido: "¡Los conflictos nunca se resuelven con violencia! Que cese el fuego por ambas partes".

Una vez el conflicto cese, los conciertos quizá volverán. "Los artistas siempre están con muchísimas ganas de venir", insiste Ran Rahav, especialista israelí en relaciones publicas . "Estoy convencido de que todas las actuaciones internacionales regresarán", añade.

CRÓNICAS DEL PASADO PRESENTE

Los años 'hippies' de Ordovás

En el pop español, mencionar al periodista equivale a invocar la efervescencia de la Movida. Pero antes fue una rara criatura: un 'hippie' español. Ahora relata sus viajeros años 70.

POR *Diego A. Manrique*

Pocos lo saben, pero Jesús Ordovás ya estaba activo diez años antes de que nacieran Alaska y los Pegamoides. Ferrolano de 1947, vivió la eclosión del hippismo al estilo español. Un movimiento casi invisible, que quedó reflejado en atestados policiales. Al menos, dos de ellos llevan su nombre. Es lo que cuenta en *El futuro ya está aquí* (Huerga y Fierro Editores). Aviso que tiene algo de libro frustrante: gasta demasiadas páginas en reproducir artículos de época que deberían reservarse para otro tomo o, en todo caso, para un apéndice. Pero también está la parte autobiográfica, que resulta esencial.

De vez en cuando, hasta se cuela el impávido humor *ordovasiano*. Así describe la vida en su primer hogar independiente, ya en la compañía de su pareja, Pilar Imedio: “Cogimos un piso que nos traspasó un amigo, situado en lo alto de una colina, en el Barrio de la Elipa. A pesar de estar en la primera planta tenía una maravillosa terraza de más de cien metros cuadrados desde la que se veía medio Madrid. Además teníamos comida gratis que nos caía del cielo. Una señora del tercer piso nos echaba las sobras del desayuno, la comida y la cena en la terraza cuando sacudía el mantel y de vez en cuando sus hijos nos tiraban huesos de chuletas con algún trozo de carne ya cocinado. Decían: '¡Toma, Sandokán!'”.

Apuñalado en Valencia, el sensacionalista diario 'El Caso' difundió su expediente policial a todo el país

Piensen en *El futuro ya está aquí* como unas memorias que enriquecen la escasa bibliografía sobre los castigados hippies de los años franquistas. Cuando uno podía ser detenido simplemente por el aspecto, como le ocurrió a él durante el famoso recital de Raimon en la Facultad de Ciencias Políticas de Madrid: “Yo llevaba una melena y una pacifista que había visto a los *jipis* en las manifestaciones contra la guerra de Vietnam”. Inútil explicar los matices que diferenciaban a un estudiante contracultural de un militante revolucionario: tras una noche en la Dirección General de Seguridad, pasó por instancias militares, donde fue condenado a una fuerte multa.

Con un Madrid tan hostil, Ordovás se convirtió en viajero. La ruta hippie pasaba por Ibiza, donde comprobó en sus carnes que la Guardia Civil tenía orden de expulsar a los hippies pobres, tras unos artículos sensacionalistas que Alfredo Semprún publicó en *ABC*. Encaminó sus pasos hacia coordenadas más tolerantes: en aquellos tiempos, se podía hacer autoestop y existían redes universitarias que teóricamente facilitaban alojamientos y empleos puntuales.



HOMBRE LOBO GALLEGO EN LONDRES
Arriba, Ordovás en la capital inglesa, en 1977. A la derecha, su libro 'El futuro ya está aquí'.

Se encontró limpiando las lustrosas oficinas del Banco Rothschild en París, trabajando en una embotelladora de Coca Cola en Rotterdam o fabricando pantalones de cuero en el Londres del *glam*. Sobrevivió a los riesgos de la época: viendo a The Byrds en Holanda, hasta las cejas de LSD, decidió

La suerte estuvo a punto de abandonarle junto al puerto de Valencia: un gitanillo nervioso quiso atracarle y le clavó la navaja cerca del corazón. Se enteró toda España: *El Caso* le dedicó tres páginas y Ordovás comprobó que el famoso semanario de sucesos estaba tan conchabado con las autoridades que incluso tuvo acceso a su expediente policial como estudiante díscolo.

Entre tanta ida y venida, Ordovás había escrito el primer libro en español sobre Dylan, un inesperado *best seller*. La editorial, Júcar, le encargaría textos sobre Hendrix o Frank Zappa. De rebote, se encontró colaborando con medios musicales *(Disco Exprés)* y generalistas *(Triunfo)*. Pudo emprender con cierta comodidad un recorrido por la patria de la contracultura, California.

Llegó demasiado tarde para el Verano del Amor: nada más descender del autobús en San Francisco, fue agredido por “un negro borracho más grande que Cassius Clay”. Y pasó la primera noche atrincherado en su habitación de un hotel barato, mientras un loco intentaba entrar quién sabe con qué intenciones.

A Ordovás, hombre pacífico, se le fueron quitando las ganas de aventuras *on the road*. Además, su Madrid mostraba tímidas señales de transformación. La Plaza de Santa Ana ya no era el único lugar de encuentro: una serie de cafés y pubs estaban cambiando la cara de Malasaña.

Y destellos de creatividad: se estaba pasando de la beatitud *hippie* a posturas más activas. Tras años de rodar en Súper 8, Pedro Almodóvar empezó en 1979 a filmar al modo profesional *Pepi, Luci y Bon y otras chicas del montón*. Otro culo inquieto manchego, el pintor Herminio Molero, ponía en práctica las teorías del *pop art* en un grupo bautizado como Radio Futura.

Alguien tenía que ayudar a sacar todo aquello adelante. Gonzalo García Pelayo, productor del momento, no quería rock madrileño. Mariscal Romero trabajaba para una discográfica experta en latroci-

DIEZ CANCIONES CON AROMA...

Que la música está para escucharla habría que verlo. Hay temas cuyas melodías, sus arreglos o su ambiente parecen transmitir las esencias de la tierra en que se compusieron. ¿Hacemos la prueba?



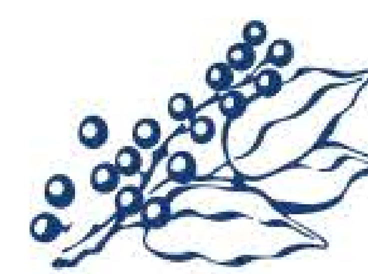
Granos del paraíso
ÁFRICA OCCIDENTAL

SALIF KEITA
Dimbassin



Bayas de enebro
ITALIA

LOCANDA DELLE FATTE
A volte un instante di quiete



Bayas de cubeba
JAVA

M. STEARNS Y L. GERRARD
BSO 'Samsara'



Corteza de cassia
INDOCHINA

DENGUE FEVER
Sni bong

...Y todos están en Bombay Sapphire

Cualquier canción tiene estrofas, estribillos, una melodía y al menos un arreglo que la distingue. Las piezas son siempre las mismas, pero la esencia está en los pesos, en las proporciones de cada elemento. Eso lo sabe muy bien la ginebra Bombay Sapphire, cuyo secreto del éxito está en estos 10 ingredientes botánicos. La tónica la pones tú, pero la melodía ya está compuesta.





Cilantro
MARRUECOS

YAMIN EL GHORBA
Nómadas



Corteza de limón
ESPAÑA

KIKO VENENO
Me tiraste un limón



Raíz de angélica
SAJONIA

ELVIS PRESLEY
Wooden heart



Almendras
ESPAÑA

PISTONES
Que el sol te dé



Regaliz
CHINA

SULUMI
The secret in the astronomy



Raíz de iris
ITALIA

RENATO CAROSONE
Tu vuò fa' l'Americano



UNA RAREZA
Dan Aykroyd y John Belushi, en una sesión casi inédita de Norman Seeff.

Ésta es la verdadera historia de cómo los Blues Brothers reunieron una banda irrepetible y sacaron del olvido el tesoro oculto de la música negra

BLANCOS SOBRE NEGROS

Por IÑAKI DE LA TORRE
Fotografía NORMAN SEEFF



QUELLOS DOS HERMANOS NO lo eran en realidad, ni mucho menos se dedicaban a la música. Ni una sola de las canciones de su repertorio era suya. La banda que los acompañó tampoco era tal al principio. Y la película *Granujas a todo ritmo* (1980) no fue la espoleta de su éxito sino casi la traca final de una conjunción difícil de repetir. En cambio, todas esas mentiras hilvanadas por dos hombres blancos encerraban toda la verdad y la autenticidad de la música negra de EEUU.



El impacto de los Blues Brothers alcanzó mucho más allá de lo que estaba previsto –mejor dicho, no había nada planeado–, y supuso a la vez el resurgimiento de muchas de las *delicatessen* norteamericanas que habían quedado eclipsadas en los 60 por la beatlemanía y otros fenómenos más poperos y de masas.

El papel del soul y el rhythm and blues que los ficticios hermanos redescubrieron había quedado reducido en aquella década al de un florido entretenimiento juvenil de la raza negra, una vez pasados los éxitos fulgurantes pero fugaces de sus lanzamientos. Basta recordar los *hits* del productor Phil Spector con The Ronettes (*Be my baby*, resucitada por la melosa *Dirty dancing* 20 años más tarde) o The Crystals (*Da doo ron ron*), que dieron la vuelta al mundo como (lo que entonces llamaban) "rompepistas" pero que no tuvieron un reconocimiento artístico sino más bien comercial y lúdico. Es más, el impacto, en muchos estados del país que había alumbrado aquellos géneros negros quedó reducido al público de color.

Además, se había obviado que toda esta música procedía del blues, la madre de todas los géneros pop del siglo XX, quizá también porque, por entonces, esa "letanía" procedente de las plantaciones del sur solo triunfaba a medias, y tampoco había recibido en los 60 el reconocimiento que hoy se le concede. La injusticia para con estas músicas de raíz negra se revela mayor aún cuando echamos un vistazo, sin ir más lejos, a los dos grandes grupos del rock y de la música blanca, los Bealtes y los Rolling Stones.

En el caso de los de Liverpool, su primer elepé, *Please, please me* (1962), contenía cuatro versiones de grupos de soul y doo wop de aquellos años; entre ellas, su gran éxito *Twist and shout,* de los Isley Brothers. Si ampliamos la mira al segundo trabajo de los "fab four" (*With The Beatles,* 1963), la lista se alarga hasta en seis temas más, entre los cuales estaban *Please Mr Postman* (The Marvelettes, de la incipiente discográfica soulera Tamla-Motown) y *Money (That's what I want),* que habían lanzado The Miracles.

Por su parte, en el debut de los chicos de Jagger y Richards (*The Rolling Stones,* 1964) era más patente aún la influencia negra, y solo contenía un tema propio firmado por ambos: *Tell me (you're coming back).* Lo demás eran versiones de los maestros de la música del Mississippi (Slim Harpo, Jimmy Reed y Willie Dixon) y algunas incipientes estrellas del rhythm and blues, como los hermanos Holland (productores y compositores de buena parte de los grupos de la Motown), o del propio Phil Spector. El segundo trabajo de sus Satánicas Majestades (*12x5,* 1964) abundaba aún más en el "préstamo de éxitos" pero es en el tercero (*The Rolling Stones now!,* 1965) donde ya aparece el indicio más claro del punto al que acabó llegando la verdadera historia de los Blues Brothers: su versión de *Everybody needs somebody to love,* de Solomon Burke.

EN LOS 60, GRAN PARTE DE LOS ÉXITOS DEL SOUL SE TOMARON COMO LOGROS COMERCIALES, PERO NO COMO JOYAS ARTÍSTICAS



'I'M A SOUL MAN!' Una de sus últimas actuaciones en televisión, en 1979.

FOTO: ALAN PAPPE/CORBIS

Así que no es casualidad que los dos únicos artistas en los que los Beatles y los Stones coincidieron en versionar fueran negros: Chuck Berry y Arthur Alexander.

Pero la historia, de nuevo esquiva, de esta gran mentira venida a gloria musical no arrancó ni en EE UU ni en ese Reino Unido que se hacía eco de la música de color, sino en Toronto (Canadá). Allí, en 1975, el actor y guionista Dan Aykroyd (Ottawa, 1952) invertía el dinero que ganaba en sostener un garito propio llamado Club 505: "Ganaba más dinero que el primer ministro de Canadá", comentaba Aykroyd con ironía cuando se cumplieron los 25 años del mítico film. Esas "montañas de dólares" procedían de su trabajo como autor de *sketches* y actor, en el famoso *show* de televisión *Saturday night live*, que se emitía desde Nueva York.

En ese programa había conocido a otro actor con el que había trabado gran amistad, John Belushi (1949-1982). Según contó Dan, aquella noche del 75 el hermano del también actor Jim Belushi estaba "buscando talentos del humor en el *Second City* [un club de *stand up comedy* de Toronto que aún sigue abierto] para llevárselos a Nueva York e incorporarlos a su programa de radio", el también famoso *The National Lampoon Radio Hour*. John compaginaba desde hacía un año su labor como director del espacio radiofónico con sus apariciones en la televisión. Cuando acabó de ver cómicos, Belushi fue a tomarse una copa al Club 505 donde, según

contaban ambos, la noche acabó con los dos futuros Blues Brothers enlatados en la cabina del DJ y pinchando cada uno la música que le gustaba. Aydroyd, para entonces, ya era un gran *connaisseur* de los primeros vinilos y discos de pizarra de la música de las plantaciones del sur de EE UU. De hecho, ya tenía unas cuantas nociones de armónica para poder pasar el rato acompañando discos. Por su parte, Belushi sólo había tocado un poco el bombo en la banda del colegio y acaso un poco la batería con grupos locales de Chicago, pero de modo informal.

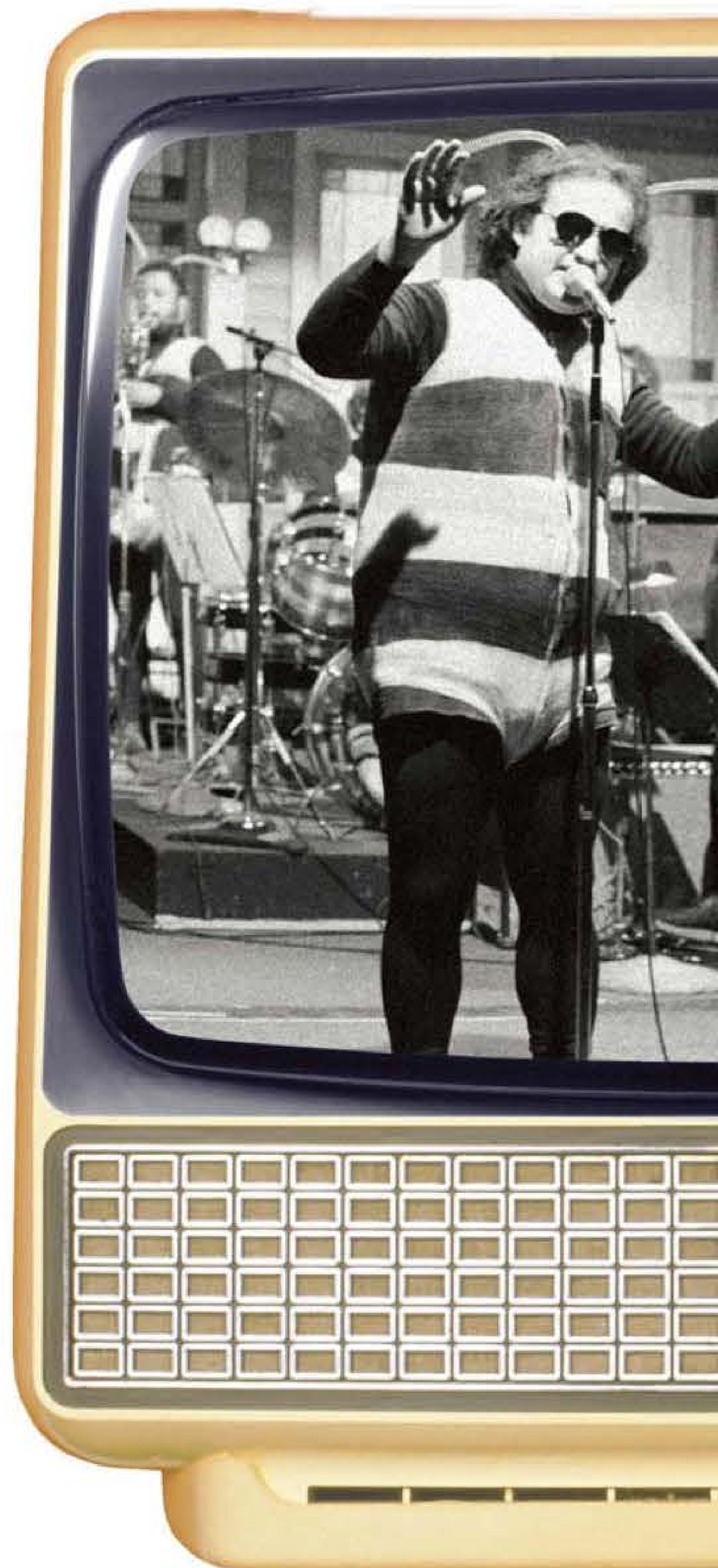
En cierto momento de la noche, el dueño del local puso un vinilo de la Downchild Blues Band y enseguida su invitado exclamó con asombro: "¡¿Quiénes son estos?!". "Es un grupo de blues... tú deberías saber de blues, eres de Chicago [aunque la banda era canadiense]". "Yo soy más de Grandfunk Railroad y de los Allman Brothers", contestó Belushi. Y lo cierto es que eso era lo más cercano al blues (blanco, por cierto) que el cómico norteamericano se echaba a los oídos. Porque John Landis, el director de *Granujas...*, recordaba entre risas en el documental del *making of* de su película que "John estaba muy metido en el rollo del heavy metal. La casa que tenía en el Village de Nueva York estaba llena de posters de melenudos sacudiendo la cabellera".

Si tenemos que creer en la mitología que el propio Aykroyd alimentó, aquella misma noche estaba en el club el saxofonista Howard Shore, a la sazón director musical de *Saturday night live*, que enseguida les propuso montar una banda. Y allí es donde, entre los tres, decidieron llamarla The Blues Brothers.

MIENTRAS HOWARD buscaba más músicos (el programa ya tenía los suyos propios) que se ajustaran al nuevo repertorio de soul, blues y rhythm and blues que se comenzó a preparar, Dan y John pasaron un fin de semana en San Francisco. Allí tomaron verdaderamente el contacto con el mundo de los músicos de garito de blues que les hacía falta para creerse sus nuevos papeles de soulmen. "En 1978 yo trabajaba como arreglista de *Saturday night live*", cuenta en el citado documental Tom Malone *Bones*, maestro del trombón de varas. "Aykroyd y Belushi venían de pasar un fin de semana en San Francisco y allí habían conocido a Curtis Salgado, con el que estuvieron toda una noche oyendo discos y hablando de blues", recuerda. No en vano, Salgado era entonces el armonicista de la nueva sensación del blues eléctrico, el guitarrista Robert Cray, así que su inmersión en las raíces negras empezó a materializarse y a dejar de ser una mera pose.

"Vinieron al programa diciendo que en el avión de vuelta se les había ocurrido la historia de los dos hermanos", recuerda Malone. Se refería a la intrahistoria totalmente falsa que daría sentido a sus dos personajes, a los "brothers". La conversación en el avión debió ser digna de haber estado sentado al lado porque la tormenta de ideas fue todo lo alocada que se puede esperar de dos cómicos tan imaginativos como aquéllos. La versión final, la llamada "leyenda de los Blues Brothers", fue la que luego reaprovechó John Landis en la película original (aún se puede leer completa en la web oficial del grupo). Los dos actores inventaron sus dos personajes, *Joliet* Jake Blues y Elwood Blues, dos pobres hermanos abandonados a los rigores de un orfanato de la ciudad de Rock Island, en el que habían encontrado la luz y la esperanza gracias a uno de los bedeles del centro, llamado Curtis (no es difícil suponer en quién inspiraron el personaje). Se supone que aquel hombre, vestido con corbata estrecha negra y un sombrero pequeño que los norteamericanos llaman "porkpie" (pastel de cerdo), se encerraba en un sótano del colegio a "tocar blues cogiendo el mástil de la guitarra con sus manos casi de cera", como se puede leer en dicha mitología. No pasó mucho tiempo hasta que los dos infelices comenzaron a bajar allí a escuchar viejos discos de los primeros maestros de la música del Delta: Robert Johnson, Little Walter, Howlin' Wolf... todos los grandes. Y así fue como uno comenzó a cantar y el otro a tocar la armónica. Se esmeraron en fantasear su infancia tanto que hasta detallaron que se trataba de una armónica Hohner Special 20, un modelo específico de blues. Ese detalle, unido al del sótano lúgubre, la infancia terrible y la indumentaria propia de los primeros *bluesmen* evocaba a la perfección todo el imaginario de los primeros años de la música negra de raíz. Basta asomarse en internet a los vídeos de los American Folk Blues Festival de los 60 en los que aparecen de tal guisa figuras de la talla de Sonny Boy Williamson, Muddy Waters o T-Bone Walker.

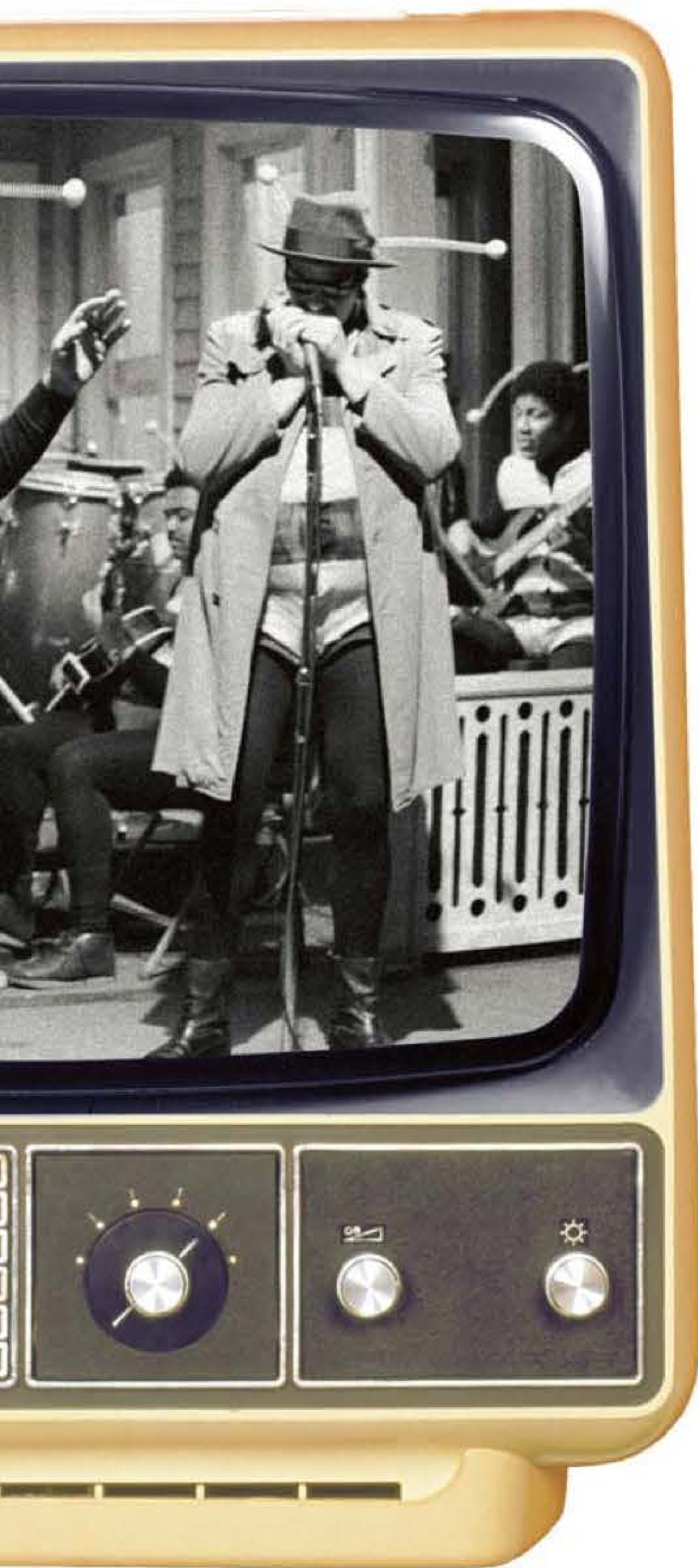
Aún así, Aykroyd lo tenía por un *sketch* más del show de televisión y cuenta que "al principio no nos lo tomábamos muy en serio; se trataba de tocar, pasarlo bien y animar al público del programa, sacando partido a esos dos personajes". Eso debió ser antes del gran concierto que los consagró. Meses antes, los dos actores habían cantado por primera vez en el *Saturday night live* bajo el nombre de Howard Shore and his All-Bee Band (...Y su Banda de Todo Abejas), cantando el viejo tema *King bee*. La aparición había sido de tal éxito que llegaban decenas de



cartas y llamadas de teléfono a la cadena de televisión (la NBC) pidiendo que volvieran a salir. Por entonces, la banda que los acompañaba era casi la misma que servía de grupo base del programa. "Luego comenzamos a tocar en garitos y contratábamos a otros", recuerda Aykroyd. Se refería a Roomful of Blues –que aún sigue en activo– y Duke Robillard's Band. De nuevo, los "hermanos" se arrimaban a la aristocracia del blues, ya que Robillard –también en plena forma hoy día– había compartido grupo con Jimmy Vaughan en The Fabulous Thunderbirds; y éste, a su vez, era hermano del gran guitarrista Steve Ray Vaughan. "En aquella época ya llevamos los trajes [negros con corbata fina y sombrero]", recordaba Dan.

Cuando el grupo estuvo rodado (muy rápidamente porque les salían bolos por

FOTO: NBCU PHOTO BANK



LOS HERMANOS ZÁNGANOS
La primera vez que Dan Aykroyd y John Belushi cantaron en televisión (1976), interpretaron *King bee* vestidos de abeja.

todas partes, por ejemplo, en el famoso Lone Star Café de Nueva York), fue cuando Aykroyd y Belushi comenzaron a ver todo claro, acopañados del entusiasmo de la dirección del programa: había que explotar el filón. Fue entonces cuando Paul Shaffer decidió que había que dar vida a los personajes en directo, y que era necesario "reunir a la banda" definitiva, tal como *Joliet* Jake le diría a Elwood en la mítica frase de *Granujas a todo ritmo*.

Ya no se conformaban con los músicos de sesión que había en el plató sino que había que ir a por los mejores en cuestión de música negra. Esta vez, las riendas las tomó Belushi bajo la batuta de Shaffer, el director musical del *Saturday night live*. Cuando Tom Malone (el trombonista del programa) oyó hablar a los dos de buscar este tipo de músicos les dijo (según él mismo recordaba en 2005): "Eh, ¿conocéis a Steve Cropper y a Donald *Duck* Dunn?". "Yo no había oído hablar de ellos", comentaba Dan Aykroyd, "pero estaba al tanto de todo el movimiento que se había dado en Memphis en los años 60". ¡Como para no haber tenido noticias! El actor se refería a la gran explosión musical que se generó en aquella ciudad alrededor de la discográfica Stax (luego, Stax-Volt). Allí se habían fraguado leyendas como Isaac Hayes (autor de la sonada banda sonora de *Shaft*), Matha Reeves, Rufus Thomas y, cómo no, el mismísimo Otis Redding.

DICHO Y HECHO: BELUSHI en persona, muy famoso en todo el país, empezó a descolgar el teléfono y a llamar uno a uno a todos los músicos elegidos para la "misión divina" de la que luego hablaría el filme de John Landis –aunque aquí se trataba de otra–.

El primero fue el mencionado guitarrista Steve Cropper. "Muchas veces me llamaba mi amigo Alan y yo decía que no podía ponerme, que estaba en el estudio de grabación y que dejara un mensaje", recordaba en el vigésimo aniversario de la película. Como nunca le devolvía las llamadas "Alan comenzó a dejar recados jocosos del tipo: 'Dígale que ha llamado Stevie Wonder... o Richard Nixon", comentaba divertido.

"Así que una vez vino alguien del estudio y me dijo que John Belushi estaba al teléfono", continuaba: "Yo lo cogí y dije: 'Alan, ¿cómo estás?'. Y al otro lado oí que me decían: '¿Cómo que Alan? Soy John Belushi". No podía creerlo. Aún así le dijo que estaba muy liado en aquel momento y prometió que le llamaría más tarde. No sin antes consultar a su amigo y guitarrista de jazz Robben Ford.

De modo parecido fue cómo recibió la noticia el bajista Donald *Duck* Dunn. Eran cerca de las tres de la mañana de una noche de otoño de 1975 cuando sonó su teléfono. Sobresaltado, el bajista de la Stax oyó también la voz de un entusiasta Belushi: "Me gusta cómo tocas el bajo. ¿Te vienes a Nueva York a ensayar y a tocar?". Donald colgó sin responder una palabra y a los cinco minutos volvió a sonar el teléfono de su mesilla: "No es broma, soy John Belushi y quiero que te unas a nuestra banda".

Una vez reclutados estos dos totems de la "soulville" (así se llamó Memphis en su época musicalmente más florida), Dan Aykroyd comenzó a tomarse en serio a los Blues Brothers: "Tenerles a ellos daba credibilidad y solidez a todo. Aquello ya no era solamente un *show*".

Realmente, Shaffer y los dos actores habían dado en el centro de una de las dianas de la música negra emergente de los 60. El soul y el rhythm and blues estaba concentrado en pocas discográficas aquellos años, sobre todo en la Motown de Berry Gordy, con artistas como The Supremes, Marvin Gaye, The Four Tops o los Jackson Five, y en la Atlantic que había visto nacer como artista al mismísimo Ray Charles o la mejor etapa de Aretha Franklin; pero también en la Stax de Memphis.

La contratación de Steve Cropper y Donald *Duck* Dunn fue crucial ya que representaba la enorme paradoja de los Blues Brothers: eran dos blancos que habían trabajado desde 1962 para llevar a lo más alto al soul; dos blancos trabajando sobre músicas negras, lo mismo que querían hacer Aykroyd y Belushi.

Stax nació ya con ese marchamo de confluencia de dos mundos diferentes, aunque no fue algo que sus fundadores premeditaran. "Stax Records fue un accidente: Jim Stewart se mudó al antiguo cine Capitol de Memphis y un jardín de flores de todos los colores comenzó a crecer. Y todos vinieron allí", contaba en 2007 Deanie Parker, directora de promoción del sello, en el documental *Stax, respect yourself*. Parker se refería a cómo Stewart decidió comprar el viejo local de Memphis, en un barrio humilde de gente de color, y convertirlo en un estudio de grabación. En el mismo documental el fundador abundaba en cómo la conjunción de músicos fue totalmente espontánea:"Mi hermana y yo montamos un estudio de grabación y los músicos, cantantes, compositores de la zona comenzaron a venir". Su hermana

DESPUÉS DE LA PRIMERA APARICIÓN EN 'SATURDAY NIGHT LIVE', LLOVÍAN LAS LLAMADAS PARA QUE VOLVIERAN A ACTUAR

Estelle Axton había abandonado su trabajo de maestra de escuela para acompañarle en la nueva aventura. Y recuerda cómo no tuvieron que hacer ningún esfuerzo para lograr aquella integración porque, decía, "nosotros nunca mirábamos el color. Mirábamos la gente, el talento".

Pero realmente fue un éxito social impagable. La situación económica de Memphis a principios de los 60 la describía muy bien Tom Dowd, un ingeniero de la Atlantic Records que pasó por allí en el mejor momento de la Stax: "Comparado con Nueva York, parecía que Memphis vivía en otra era. Se notaba hasta en la ropa, en la radio, en la tele…".

Y así era. Según contaba en 2007 el reverendo Samuel Billy Kyles, "cuando llegué a Memphis en 1959 todo estaba segregado por razas; desde la cuna a la tumba. Y cuando entré en aquel lugar y vi lo bien que se llevaba la gente, no podía comprender dónde estaba el secreto".



L QUE AÑOS MÁS TARDE sería presidente de Stax Records, Al Bell, llegó allí como algo similar a director de marketing. Y quedó impresionado también: "Yo estaba en la puerta de los estudios oyendo algo que sonaba muy bien, y cuando entré en la sala A y abrí la puerta, asistí a algo que nunca había visto antes: músicos negros y blancos tocando juntos". Los blancos eran Donald al bajo, Steve a la guitarra y dos saxofonistas, un trombón de varas y un trompetista. Los negros eran nada menos que el maestro del órgano Hammond Booker T Jones y el batería Al Jackson, con una especial picardía para encontrar ritmos nuevos. Juntos habían formado la banda base que a la vez grababa casi todos los discos iniciales de los demás solistas de la discográfica: Booker T and The MG's. El teclista (que aún toca por todo EE UU) no se incorporaría a la banda de los Blues Brothers pero sí aportó a su repertorio *Green onions,* el gran tema instrumental que abre la segunda cara de *Made in America,* el segundo álbum en directo del gran dúo televisivo.



Con el permiso de Otis Redding

De izquierda a derecha, Al Jackson (batería), Steve Cropper (guitarra) y Donald Dunn (bajo). Abajo, Booker T Jones (órgano). Ésta era la banda con la que Otis Redding grabó la mayoría de sus discos, y con la que vino a Europa. Más tarde, los Blues Brothers contratarían al guitarrista y al bajista, que después han continuado 30 años tocando con la banda que los encumbró.

FOTO: GAB ARCHIVE/REDFERNS (REDDING); STAX (BOOKER T)

A su vez, este cuarteto instrumental venía de la fusión de estos dos músicos de color con la primera banda instrumental que tuvieron Cropper y Dunn: The Mar-keys. Ahí fue donde ambos habían entrado en la discográfica. El guitarrista de los Blues Brothers recuerda cómo empezó todo: "En la banda que tenía desde el instituto [The Mar-keys] tocábamos rhythm and blues. Se acercó [el saxofonista] Charles "Packy" Axton [hijo de Estelle, fundadora de Stax Records] y me dijo: 'He oído que tenéis una buena banda, y me gustaría tocar con vosotros'. Yo le dije que si sabía tocar y me dijo que llevaba tres meses recibiendo clases". Eso era todo lo que aquel joven entusiasta sabía, pero tampoco los demás tenían mucha más destreza con sus instrumentos. Y llegó la frase que cambió la carrera de Cropper: "En algún momento de la conversación me dijo que su tío tenía un estudio… aunque luego resultaron ser un par de micrófonos en un garaje y poco más. Pero en aquellos tiempos aquello era un estudio de graba-

ción", comentaba entre risas. A partir de aquel momento, el guitarrista, que a día de hoy es de los pocos músicos originales que quedan en la banda de los Blues Brothers, empezó a involucrarse cada vez más en los estudios de la Stax: "Hice todo tipo de trabajos: tocar la guitarra, etiquetar cintas, barrer la tienda de discos [en el hall de la discográfica], limpiar el piano... todo lo que hiciera falta", recordaba para el mencionado documental.

Cuando ya hubo un poco más de equipo de grabación y una plantilla estable, corrió la voz del germen musical que empezaba a florecer en el cine Capitol y los solistas de la zona empezaron a llegar para intentar grabar. Una de las estrellas de la época, la cantante Carla Thomas, reconoció que, cuando supo que era una compañía de blancos con algunos músicos blancos, desconfió de su autenticidad. "Vamos a ver qué tal suena... y me di cuenta de que era *el* sonido", tuvo que admitir.

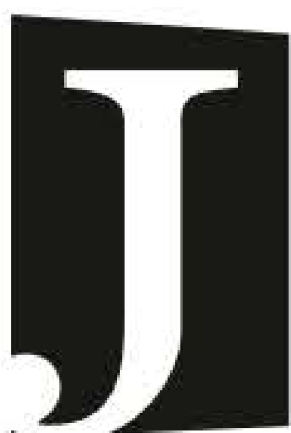
Fue una sorpresa parecida a la que se llevó Rufus Thomas, que más tarde triunfaría y haría triunfar a los Rolling Stones (y a los Remains) con su *Walking the dog*: "Hasta aquel momento yo no sabía nada de la música blanca", reconocía: "Allí vi que podía expresar mi talento. Y también encontré que podíamos crear esa cosa blanca y negra". Ese talento se convertiría más tarde en un bajo explosivo para acompañar un *Memphis train* que guiaba la batería inicial, o aquellos vientos tocados por algunos blancos que brillaban en *Do the funky chicken*.

Jerry Wexler, un ejecutivo de la todopoderosa Atlantic Records, también fue testigo de aquella experiencia mestiza cuando visitó la discográfica negociando unos contratos de distribución: "Quizá fuesen los cambios de acorde, a lo mejor era un detalle imperceptible, una canción... no sé, pero en cuanto empezaban a tocar te decías. 'Dios mío, esto es fantástico".

"Lo que Stax estaba haciendo, justo en Memphis, en aquel cruce de caminos entre el norte y el sur, lo blanco y lo negro, el blues y el *funk*... era realmente asombroso", recuerda también con asombro Rickey Vincent, historiador de la música estadounidense.

Unos aprendían de otros en un clima de intercambio de conocimientos como el que luego iluminaría la banda de los Blues Brothers. El bajista Donald *Duck* Dunn comentaba: "Puedes imaginarte que la de los negros era una música que los blancos nunca habíamos escuchado. Fue como entrar en otro planeta, un maravilloso planeta". Y aprovechaba cada lección que le daba el jovencísimo teclista y también saxo barítono Booker T Jones, formado en solfeo en la parroquia: "A veces estábamos tocando, y Booker pedía que hiciera algo y me miraba asombrado: '¡¿No sabías eso?!'", rememoraba con autocompasión.

El culmen de esa coincidencia irrepetible de músicos y mentalidades ocurrió un día de enero de 1962.



OHNNY JENKINS AND THE Pinetoppers llegaron en un enorme coche desde Georgia para grabar una sesión de toda la jornada. "Me veo a ese tipo negro alto bajarse del coche con las llaves en la mano y comenzar a bajar los instrumentos, los amplificadores, los micrófonos y las guitarras del maletero, como si fueran a dar un concierto", ha contado más de una vez Steve Cropper. Aquel chaval solo venía en calidad de conductor y ayudante, y pasó todo el día en la puerta de los estudios aguardando a que acabara de grabar el grupo (que según el personal del estudio, era bastante ramplón). Cropper recuerda que, cuando, ya de noche, la sesión estaba acabando, "[el batería] Al Jackson me dijo: 'El tío que viene de conductor está empeñado en que le grabemos cantando". Jim Stewart, el fundador de la compañía, recordaba también que "el chaval llevaba todo el día esperando, pero todos estábamos cansados, e incluso un par de músicos ya se habían ido". Pero "por quitárnoslo de encima, le dijimos que sí".

Así que el guitarrista y los pocos que quedaban por allí comenzaron "a tocar un par de acordes estándar de iglesia y él arrancó a cantar *These arms of mine*. Yo no podía creer la voz que tenía ese chico", evoca Cropper. Ese chico era Otis Redding y pocos meses después no solo estaba triunfando con aquel single, sino que habría de llevar de gira por todo el país y por Europa a Booker T and The MG's, con Cropper y Dunn incluidos. Desde entonces y hasta el accidente mortal de avión de Redding, en 1967, los dos músicos blancos nunca dejaron de ayudar a Otis a componer el joyero de temas desgarrados y entusiastas que el malogrado rey del soul lanzó en sus pocos años de carrera. Ahí es donde Steve Cropper y Donald *Duck* Dunn pasaron a la categoría de leyenda. Y ahora se entiende mejor por qué los conciertos de los Blues Brothers (y su primer disco) arrancaban con un enérgico *I can't turn you lose,* descarga habitual de apertura de Otis Redding durante años. Ese nuevo estatus de estrellas les llevaría pocos años después a tocar una larga temporada con el mismísimo Elvis Presley.

Pero esta historia previa al nacimiento de la banda que estos días viene a España y su mixtura de colores, tuvo todavía otro episodio aún más simbólico en cuanto a la hermanación de músicas. En las largas sesiones de grabación, los músicos de la Stax Records descansaban y (en verano) se bañaban juntos en el único hotel de la cuidad que permitía mezclarse a blancos y negros: el Lorraine Motel. Bien, pues allí precisamente fue donde, en 1968, fue asesinado a tiros el activista de los derechos civiles y pastor baptista, Martin Luther King. Hoy es Museo Nacional de Derechos Civiles de EE UU.

Volviendo a 1975, se diría que John Belushi y Paul Shaffer habían dado con el filón que necesitaban para dar cuerpo a la banda. Y siguieron adelante con la contratación de músicos. La formación clásica de un grupo de rhythm and blues (sobre todo, la que más se había repetido en los discos de la Stax y la Motown) solo exigía un guitarrista. Pero el pasado heavy de Belushi y el afán de espectacularidad del programa hizo pensar al actor en buscar "un guitarra solista más potente", según contó Matt Murphy, el músico negro que acabó cumpliendo esa función. Lo cierto es que Steve Cropper era un hábil arreglista y compositor –tuvo mucho que ver en los éxitos de Otis Redding– pero no era (ni es) un virtuoso de las seis cuerdas. Esta vez fueron juntos los dos "hermanos", ya que Dan Aykroyd recordaba haber disfrutado de su virtuosismo viéndole tocar con James Cotton en Chicago. De nuevo orbitaban el olimpo *bluesero* ya que Cotton fue muchos años el armonicista del gran Muddy Waters.

En el *making of* de *Granujas...* Murphy contaba entre carcajadas cómo fueron las negociaciones para su contratación: "Se presentaron y me dijeron que querían grabar un disco [un directo que más tarde se editaría como *Briefcase full of blues*], y que si me apetecía". Lo mejor llegó "cuando empezamos a negociar. John me dijo que si me parecían bien 650 dólares, y yo le dije que tendría que ser más, a lo que él respondió alarmado: '¡No, perdón, quería decir 6.500 dólares!'. Y yo casi me caigo

DUNN: "HASTA QUE LLEGÓ LA STAX, LOS MÚSICOS BLANCOS NO HABÍAMOS OÍDO MÚSICA DE NEGROS"

de la silla", rememoraba el músico negro entre risas. Para las apariciones en el programa y las grabaciones de los discos, no hubo que irse muy lejos a contratar a un teclista (y quizá por ello no se recurrió a Booker T): el director musical Paul Shaffer era un gran organista y pianista, aunque, como refuerzo, en directo Murphy Dunne tocaba el piano eléctrico Wurlitzer, otro clásico de la época. En cambio, Shaffer no pudo participar en la película *Granujas a todo ritmo* por razones de exclusividad en su contrato televisivo.

En los metales también se contó con el mencionado trombonista de apodo *Bones* (Tom Malone) y con Lou Marini al saxofón tenor (también el alto en algunas grabaciones), ambos traídos de la plantilla preexistente en *Saturday night live*. Alan Rubin (trompeta) y Tom Scott (saxo alto y tenor) completaban una sección de vientos que haría después una carrera envidiable, como muchos de ellos.

Para la batería habría sido imposible contar con Al Jackson, el titular en los estudios de la Stax, porque había fallecido pocos meses antes. Se contrató a Steve Jordan, una verdadera fuerza de la naturaleza a las baquetas, un negro de Nueva York cuya carrera arrancaba entonces, y que acabaría tocando con Keith Richards and the X-Pensive Winos o Eric Clapton. Alternaba el puesto con Willie Hall (también de color), hasta el punto de que es él quien aparece en el film de 1980.

Con una banda así, el éxito no pudo por más que aporrear la puerta al cabo de pocos conciertos. Las cartas pidiendo nuevas actuaciones de los Blues Brothers seguían llegando a raudales, así que el grupo aparecía cada vez más a menudo en el programa como momento estelar.

Así fue como se decidieron a grabar el disco al que se refería Matt Murphy. *A briefcase full of blues* recogía "toda esa música que todo el mundo conocía pero con un giro diferente", recordaba Dan Aykroyd. El elepé vendió nada menos que 3,5 millones de copias y lanzó al éxito el single *Soul man,* el famoso tema de Sam and Dave (Stax Records).

AYKROYD: "AUNQUE NO ÉRAMOS BUENOS CANTANTES, LE DÁBAMOS UNA ENERGÍA ESPECIAL"

En ese proceso de ascenso, el grupo coincidió en escena, en televisión, con un joven Steve Martin que iba allí a realizar un monólogo de humor. Martin quedó tan impactado que pidió a la banda y a los "hermanos" que hiciesen de *show* de apertura de su actuación en el Universal Amphitheatre de Nueva York unas semanas después. "Cuando salimos, en primera fila, allí estaba sentado lo más granado de Hollywood, y, en primera fila, Jack Nicholson con sus gafas de sol", recordaba Lou Marini: "En cierto momento, cruzamos las miradas y él hizo un gesto de ¡uau!".

El teatro se venía abajo mientras sonaban clásicos como *Do you love me?* (The Contours), *Rubber biscuit* (The Chips) o *She caught the Katy* (Taj Mahal), y aquel fue el momento en que el director de cine John Landis comenzó a plantearse la idea de convertir la falsa historia de los hermanos en un alargado videoclip que se llamaría *The Blues Brothers;* en España se estrenaría como *Granujas a todo ritmo.* La fama ya les había atropellado por todo EE UU ("aunque no éramos grandes cantantes ni armonicistas, los chicos sabían que le dábamos una energía especial", decía John Belushi) y ahora se abocaban al estrellato mundial.

Uno de los efectos inmediatos y universales de aquel gran éxito musical y cinematográfico fue que "dimos a conocer una música americana que estaba oculta para mucha gente", según admite sin modestia Dan Aykroyd. En España, desde luego, fue una enorme puerta de entrada para la música soul a un mercado discográfico estrecho y dominado por lo peor del catálogo comercial, y que no había tenido la oportunidad de enseñar las gemas de la música negra nacidas en los años 60. Aparte de los Beatles, llegaba poco que mereciera la pena del extranjero, a menos que se fuese un gran cazatesoros de las tiendas. El impacto de las versiones de esta enorme banda fue tal que aún no

CUATRO ALEGRÍAS Y UN GRAN BLUF

1978



BRIEFCASE FULL OF BLUES, ATLANTIC
Recién empezados con la banda, eligieron grabar temas no tan famosos en España, pero que allí arrasaron: *Soulman, Messin' with the kid* o *Groove me* eran algunos de ellos. Vendió 3,5 millones de copias.

1980



BLUES BROTHERS, B.S.O, ATLANTIC
Es el más emblemático. Incluye las conocidas *Everybody needs somebody..., Think!* o *Sweet home Chicago.* Quizá lo mejor es *Shake a tailfeather,* con Ray Charles a la voz y al órgano Fender *Rhodes.*

1980



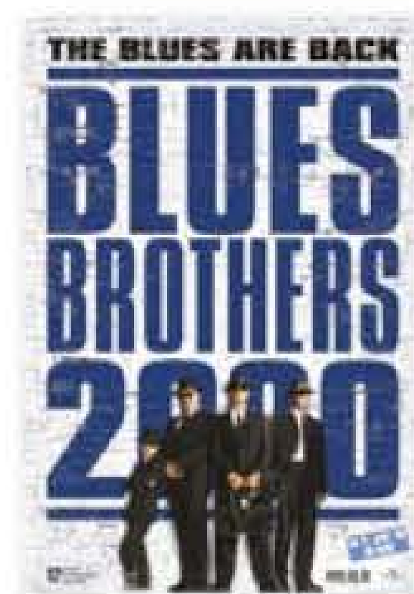
MADE IN AMERICA, ATLANTIC
En plena ebullición por éxito de la película y de su banda sonora, los Blues Brothers grabaron de nuevo el mismo año del estreno. Hay una gran versión de *Do you love me?* y una enérgica *Soul finger* de arranque.

1980



THE BLUES BROTHERS, DE JOHN LANDIS
Hace ahora 35 años que comenzó a rodarse el film musical que los encumbró. El guión está inspirado en las ideas de Dan Aykroyd y John Belushi, expertos creadores de 'sketches' de humor en televisión.

1998



BLUES BROTHERS 2000, DE JOHN LANDIS
Aunque de nuevo reunió a grandes mitos como Aretha Franklin (otra vez), B.B. King o Wilson Pickett, la sustitución de Belushi por John Goodman y la repetición de las fórmulas resultaron tediosos.

es raro oír en un bar su versión de *Everybody needs somebody to love* (de la banda sonora de la película de 1980) y que alguien comente en la barra que le encanta esa canción de los Blues Brothers; cuando en realidad es uno de tantos temas tomados de otros autores olvidados.

El segundo gran efecto fue impagable también para algunos de los más grandes nombres del olimpo de la música negra. John Landis se asombró de lo fácil que le fue contratar los jugosos cameos musicales de *Granujas*... "Excepto Ray Charles, todos los demás tenían poco trabajo en aquella época: James Brown, Aretha Franklin, Cab Calloway y John Lee Hooker no estaban trabajando y enseguida dijeron '¡Sí! ¿Cuándo empezamos?", recordaba en el *making of* de su película.

ESO SÍ, EN AQUEL momento fue cuando él y el montador de sonido descubrieron qué era cantar blues: "Esas canciones nunca se interpretan dos veces igual, así que el *playback* de la película no siempre cuadraba con la grabación del sonido", por lo cual hubo que hacer verdaderas viguerías con el montaje para disimularlo. Con James Brown era tan problemático que se decidió darle un micrófono real y utilizar la pista del propio rodaje, eliminando la de la grabación de estudio. El "problema" hizo comprender la esencia del blues a quienes participaron en el rodaje: se trata de una música en realidad muy informal, y que nació de pequeños shows callejeros o improvisados en las plantaciones del sur de EE UU. Muchos de los acordes, las estrofas, las frases, eran inventados sobre la marcha, y variaban mucho de una vez para otra. Al ser actuaciones llevadas a cabo por un solo músico con su guitarra, no tenían que atenerse a nigún "acuerdo" con otro instrumentista. No hay más que escuchar los discos de John Lee Hooker; es casi imposible encontrar un tema donde el resto no cometa errores al seguirle.

Y, aunque hoy día hay una estructura de doce compases más o menos cerrada, y una letra establecida para cada tema, sigue siendo difícil encontrar a maestros como B.B. King cantando dos veces del mismo modo sus mayores éxitos. El soul, que es una sofisticación del blues, es más rígido y tiene muy bien establecida la estructura de estrofas, estribillos y solos, pero el cantante sigue siendo bastante libre al frasear, e incluso puede variar un poco la melodía. No hay más que fijarse en la escena del restaurante de *Granujas a todo ritmo*. Jake y Elwood van a contratar al guitarrista Matt Murphy cuando Aretha Franklin, le desaconseja que se vaya al grito de su famoso *Think!* (*¡Piénsalo!*).

El éxito de la película llevó también a millonarias ventas de su banda sonora –de estudio– en todo el mundo. Y no solo eso sino que sacó de un injusto barbecho a la propia Franklin ("abrió mi música a un público que no me conocía"), a un James Brown venido a menos por sus problemas con la justicia y a un John Lee Hooker que nunca estuvo muy fino a la hora de gobernar su carrera. Después del estreno, la banda siguió cosechando éxitos y lanzó otro disco, *Made in America*. Pero los problemas de John Belushi con las drogas comenzaron a asomar, hasta que el 5 de marzo de 1982 el actor murió por una sobredósis de heroína y cocaína. Rota la magia inicial, la banda se fue desgajando (el primero, Aykroyd), y los cantantes suplentes han ido rotando sin pena ni gloria. Pero hoy día aún conserva el interés de respirar durante un concierto el mismo aire que Steve Cropper, Lou Marini y Alan Rubin. Donald Duck Dunn también continuó hasta que falleció en 2012. Lo que no ha muerto es la verdadera "misión divina" de los Blues Brothers: llenar las almas de verdadero soul.





Aretha, Ray y unos gamberros

Por más que 'Granujas a todo ritmo' es una película facilona, se permitió juntar en una cinta a leyendas como Aretha Franklin, Ray Charles, John Lee Hooker, James Brown o Cab Calloway. Ninguno hacía de sí mismo pero todos vieron sus carreras (reales) revitalizadas en los años siguientes.

FOTO: ROBERTA PARKIN/GETTY IMAGES (ARETHA)

Héroes del pueblo

Recorremos con **Supersubmarina** su Baeza natal (Jaén), donde todo empezó, donde viven, de donde no piensan moverse y a la que en parte rinden homenaje en su nuevo trabajo, 'Viento de cara'.

Por BEATRIZ H. VILORIA *Fotografías de* JACOBO MEDRANO

"Somos Supersubmarina, de Baeza". Esta ha sido su tarjeta de presentación cada vez que se han subido a un escenario. No pueden olvidarlo ni aunque quisieran puesto que, tras los conciertos, cada lunes están de vuelta en sus respectivas casas de Baeza, en Jaén. Esta localidad de 17.000 habitantes les ha visto crecer, jugar, estudiar, servir copas y, por fin, prosperar como músicos. Y, por qué no, les ha echado un cable. Es innegable que se han trabajado el camino, desde su formación en 2007, pero son bastante conscientes de que la suerte parece haber estado siempre de su lado.

En un caluroso día de verano, en Baeza se respira tranquilidad. Sus habitantes trabajan, van al mercado, los niños juegan en la plaza, la gente se saluda de una acera a otra… Alejada del casco viejo, se encuentra una parcela donde antaño solía haber unas cuadras que hoy han sido convertidas en los Estudios La Viña, cuartel general de Supersubmarina. Su estudio y local de ensayo, pintado y montado por ellos, es un lugar tranquilo rodeado de olivos. Nada más entrar, a la izquierda, hay un pequeño cuarto donde guardan *amplis* y cables, con sus estuches ocupados por las pegatinas de los festivales por los que han pasado. Precisamente hacia allá se dirige cargado con una enorme caja José Marín, más conocido como *Chino*, voz y guitarra de Supersubmarina. La banda le ha dado su toque personal al pasillo con una foto de su primerísima sesión, el colorido cartel de la gira de *Santacruz* (2012), su segundo álbum, y un póster de un concierto de Jack Knife, dedicado por sus compañeros de agencia de *management*, cuya oficina también está en la propia Baeza.

En el lado derecho está la sala de ensayo propiamente dicha, con sus paredes insonorizadas con tablones de madera, alfombras en el suelo, instrumentos per-



NO DISPAREN AL PIANISTA José *Chino* Marín, cantante, tocando.

fectamente colocados y su último juguete: unas cubiertas para los amplificadores hechas a mano por Juanca, el batería, con un aire *retro* muy resultón. "Como no puedo jugar al fútbol, me dedico a la carpintería", bromea Juanca, quien efectivamente ya no le puede dar al balón desde que se rompió el menisco y el ligamento cruzado. Ello, unido a su pasión por el interiorismo (es nada menos que técnico superior de proyecto y dirección de obras de interior), lo han convertido en un hobby muy productivo.

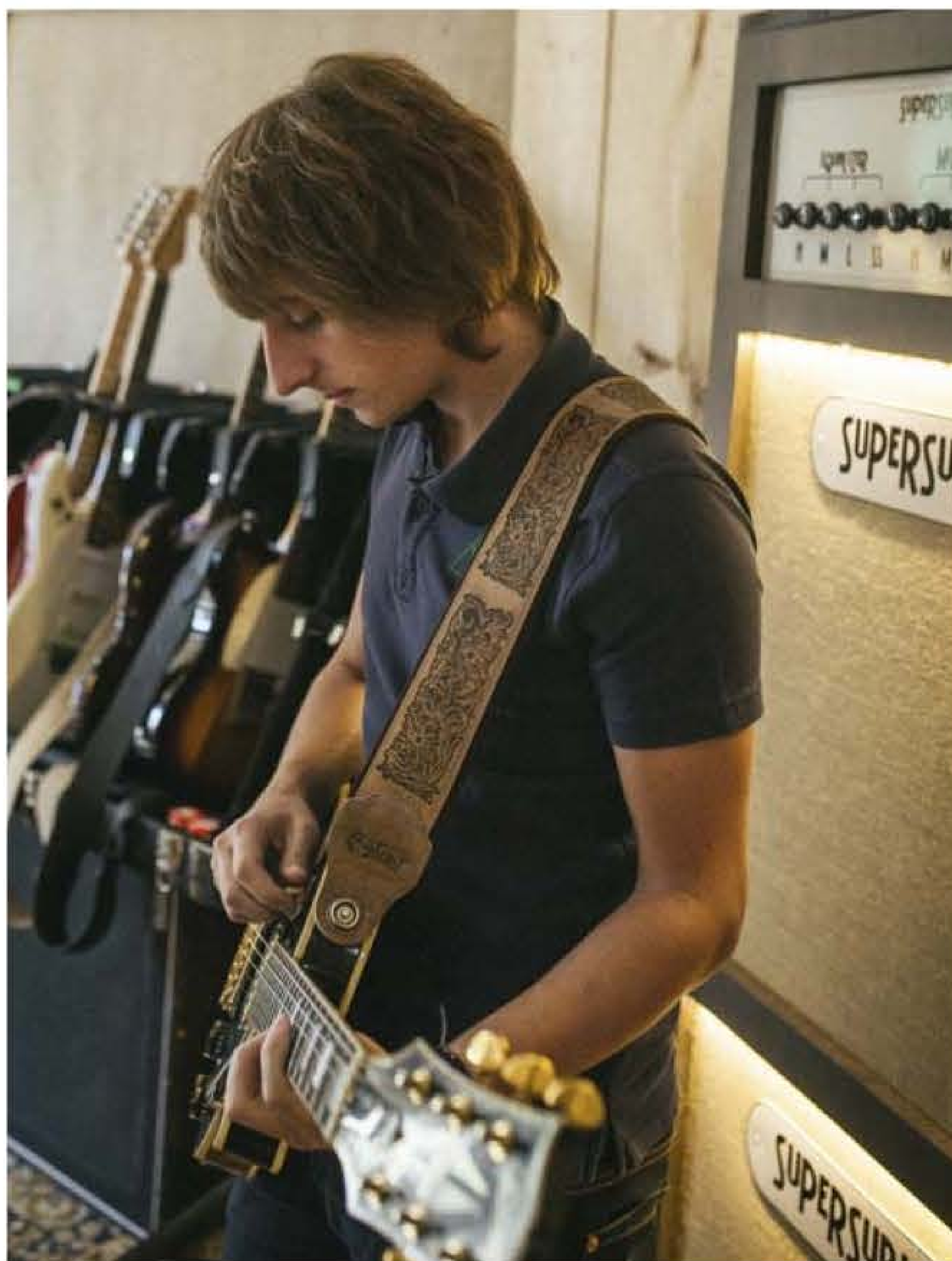
De una de las paredes cuelga una pequeña pizarra donde figura todo su cancionero, que han despiezado para decidir qué repertorio prepararán para su próxima gira, que arranca en octubre. Entre los títulos, hay una canción antigua ahora rebautizada. "A ver si adivinas cuál es", me retan. Lo hice, pero habrá que mantener la incógnita.

En la sala de control, siguen apareciendo detalles: una pequeña estantería llena de muñequitos que José le va quitando a sus sobrinas (tiene tres hermanas mayores). Volviendo al pasillo, éste da a un salón que conecta con una gran sala vacía, aún en obras, donde grabaron parte de su nuevo trabajo. Terminada la visita, la banda, completada por Pope –bajo– y Jaime –guitarra–, se sienta en los sofás del salón, en torno a una chimenea sobre la cual luce resplandeciente su Premio Rolling Stone al Grupo Revelación 2012.

A la frescura del debut *Electroviral* (2010) –con la Plaza del Trigo de Aranda de Duero, dentro del Sonorama de aquel año, como prueba de fuego definitiva, previa a los primeros llenos en Madrid–, le siguió la profesionalización con *Santacruz,* para el cual trabajaron en Glasgow con el productor escocés Tony Doogan (Belle & Sebastian, Russian Red). Con él se reveló un sonido más compacto y oscuro que acompañaba a unas duras letras sobre una reciente ruptura. El 23 de septiembre llegará el tercero, *Viento de cara,* álbum de contrastes que sigue manteniéndose fiel a su estilo, con la combinación del sonido de sus dos primeras referencias acompañando a unas composiciones que "siguen hablando sobre las cosas que nos pasan y nos interesan a nosotros", comenta el ahora barbudo letrista y vocalista.

En junio saltó a las ondas el primer aperitivo, *Hasta que sangren,* una crítica política ("Y ahora vienen a pedirnos un esfuerzo/Cuando no quisieron hacerlo mejor"), cantada con mucho genio. "Sería un poco hipócrita por nuestra parte no tratar esos temas, cuando más del 50% de nuestras conversaciones van sobre cómo nos están jodiendo por todos lados", asegura José. Unas semanas más tarde apareció el sencillo *Arena y sal,* mostrando una cara totalmente diferente, de melodía más amable y letra de enamorado. Este contraste está presente en el orden del disco, que va descubriendo distintas facetas. Abren con medios tiempos de guitarras poderosas *(Viento de cara)* y sacando su lado más sensible *(Extrema debilidad)* para después concentrar hacia el final los títulos más cañeros *(Furia, Enemigo yo).* "No refleja un momento concreto; hay protesta, amor, inestabilidad... Lo que siempre hemos tratado, pero de otra manera", explica José.

Sin embargo, hay un nexo que da sentido a todo: la positividad. Cuando empezaron con las maquetas, decidieron que necesitaban inyectar alegría, y ahí está *El mañana,* apostando por que se puede salir adelante, y la titular, *Viento de cara,*



El Modric de las guitarras

Jaime Gandía Quesada, guitarrista, en el local de ensayo de que Supersubmarina tiene en su pueblo.

con referencias a Miguel Hernández, y, ante todo, a su buena suerte, porque el viento parece haber soplado siempre a su favor. Antes de instalarse aquí hace dos años, ensayaban en uno de los locales que cede gratuitamente el ayuntamiento a bandas y asociaciones culturales, dentro del antiguo orfanato de Baeza. "Había muchas leyendas", bromean. "Y unas escaleras con muy mala leche", añade Jaime. "No tuvimos amplis grandes con tal de no tener que subirlos y bajarlos", señala Pope. Y ahora, su técnico de sonido (y mentor), Javier Valverde, les presta este estudio. "Somos unos privilegiados en ese sentido", reconoce Juanca.

Haciendo balance de sus siete años de carrera, también hay que recordar aquellos momentos en los que han tenido que enfrentarse a las malas lenguas. "Aunque intentes cuidar estas cosas, no podemos vivir con esa presión, porque no haríamos entrevistas. Seguiríamos un guión y le diríamos lo mismo a todo el mundo", cuenta Jaime. "El que te tiene rabia va a aprovechar cualquier ocasión para meterse contigo", añade José. Por otro lado, pueden estar contentos gracias a una legión de fans acérrimos y a que son pocos los medios a los que no han caído en gracia. "Si hay un blog que quiere sacarnos, estamos agradecidos. Nos gusta hacer esas cosas, somos consecuentes con lo que somos: gente normal y corriente", explica José. Y harán gala de esa normalidad durante el resto del día.

Se acerca la hora de comer, pero antes tocan un par de temas. Llevan dos ensayos y José, que se rompió hace unos meses, va recuperando la agilidad en los dedos. Después Juanca nos lleva al centro, aparcando en plena Plaza de la Constitución. Esta plaza, como era de imaginar, era su punto de encuentro y lo rememoran sentándose donde lo hacían, al lado del puesto de chucherías. "Ahí vivía yo", dice Jaime señalando al portal que hay justo detrás. "Y en esa casa de ladrillo rojo viven mis padres", comenta Juanca. En definitiva, éste era su barrio, donde jugaban de críos y se conocían de vista, también de los partidos de fútbol, pero no fue hasta el instituto cuando se conocieron de verdad. Juanca y José, de 28 años, se conocieron en 3º ESO, y a Pope y Jaime, un año menores, en 4º.

Cuando empezaron con el grupo, iban a ensayar y después "a tomar la cerveza tonta antes de comer", dice Pope. La misma ruta de hoy, con una primera parada en el

UN POCO DE SUR
El grupo, en el Montorito, su bar de cañas.

Montorito ("El dueño se llama Montoro", señala José), ahora llamado Rincón del Café. Piden botellines y un producto típico de la tierra: ochíos. "Los baezanos los llaman *masaseite*; es una masa con aceite y pimentón molido", explica el vocalista. De camino al siguiente destino, la Taberna Terry, para comer y disfrutar de unas cervezas en jarras de barro heladas, aquello es un no parar de saludar por la calle y, ya en la taberna, aparece el padre de Juanca (no hay duda del parentesco) y hasta el bedel de su instituto (que se encuentra a unos pocos metros), un personaje pintoresco, en cuya casa alojó a algunos *heavies*, según cuenta el grupo.

Echamos a andar por las angostas calles empedradas, pasando por la Iglesia de Santa Cruz. "La hicieron después de nuestro disco", bromea Jaime. Vamos a casa de Juanca, un pequeño y coqueto apartamento. Se nota su afición por la decoración, con muebles elegidos con gusto y una terraza a la entrada llena de plantas muy cuidadas. Independizados desde hace casi dos años, pueden decir que viven de su profesión, aunque evidentemente el nivel de vida (y las ventajas ya mencionadas) de Baeza lo permite. Aunque, mientras estudiaban –Pope está pendiente de acabar Bellas Artes, Jaime Ingeniería Electrónica y José se sacó la carrera de piano y dejó Magisterio– tuvieron sus trabajillos, como todo hijo de vecino. El cantante cuenta con un extenso currículo: "He recogido aceitunas, he puesto copas, he sido *backliner*...".

"No estar rodeado de músicos tiene sus ventajas: no te dejas influenciar por lo que hacen otros"

Finalmente nos acercamos al Café Central, un lugar peculiar e idóneo para cualquier amante de la música. Imágenes de Buda y toda clase de objetos se mezclan con instrumentos de anticuario, entre los que destaca un impresionante sithar falto de cuerdas, pese a lo cual no dudan en sacarlo de su vitrina para probarlo. El local acoge conciertos (Antonio Vega estuvo ahí, por ejemplo), *jam sessions*, noches de *karaoke* y dispone de terraza, donde cuatro de sus clientes asiduos se relajan, dejando claro lo bien que están en casa, de donde no tienen ninguna intención de moverse. Todos coinciden en la calidad de vida como motivo principal, el hecho de que aquí tienen a sus familias, amigos y su lugar de trabajo. Y también se refieren a las facilidades económicas ("Aquí no es ni mejor ni peor; luego me gasto el dinero en ir a Madrid a un concierto", puntualiza José). Juanca, por su parte, añade las artísticas: "No estar rodeado de músicos tiene inconvenientes, pero también ventajas: no te dejas influenciar por lo que hacen otros".

Es posible el hablar bien y tener siempre puestos los pies en Baeza, les devuelve ese viento que tan bien ha estado guiando al grupo. El viento de Baeza.



Supersubmarina
Viento de cara
El tercer álbum de los jienenses sale a la venta el 23 de septiembre.



CHORRAZO
Ad-Rock (Adam Horowitz) se lía al abrir una lata en directo 1987.

BEASTIE BOYS

TRES MEMOS CON ESTILO

HACE 25 AÑOS UNOS RAPEROS BLANCOS REVOLUCIONARON EL HIP-HOP CON SU ELEGANTE SEGUNDO ÁLBUM, 'PAUL'S BOUTIQUE'. Y ESO QUE ERAN EL GRUPO AL QUE 'ROLLING STONE' LLAMÓ "IDIOTAS" CON SU PRIMER DISCO...

POR DARÍO MANRIQUE

BEASTIE BOYS

TRES MEMOS CON ESTILO

HACE 25 AÑOS UNOS RAPEROS BLANCOS REVOLUCIONARON EL HIP-HOP CON SU ELEGANTE SEGUNDO ÁLBUM, 'PAUL'S BOUTIQUE'. Y ESO QUE ERAN EL GRUPO AL QUE 'ROLLING STONE' LLAMÓ "IDIOTAS" CON SU PRIMER DISCO...

POR DARÍO MANRIQUE

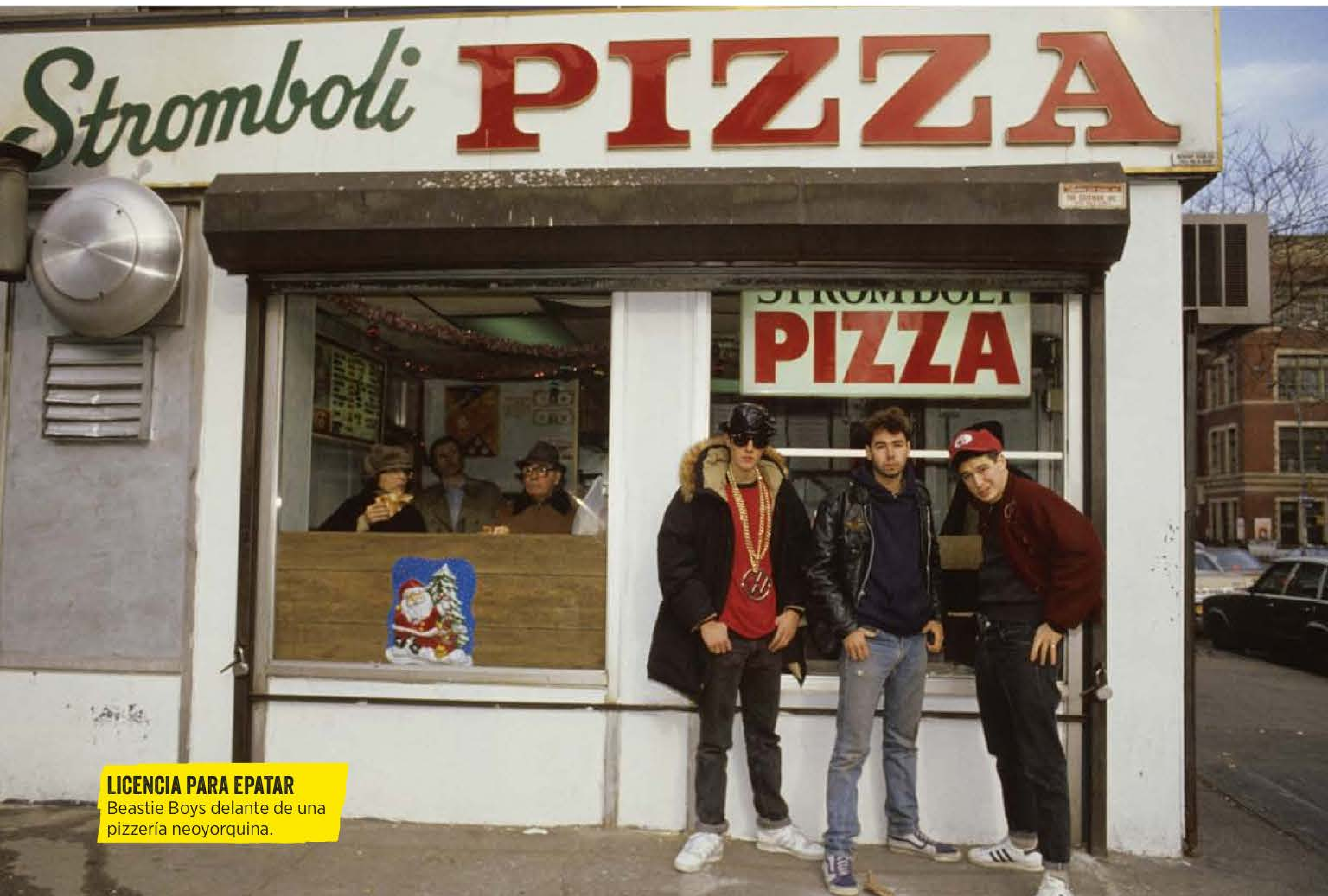
Navidad de 1988. Dolly Parton, entonces una de las mayores estrellas de la música norteamericana, ofrece una fiesta en su casa de Beverly Hills para una constelación de 'celebrities'. Como comparten mánager, también le llega una invitación a un grupo de raperos neoyorquinos que graba en Los Ángeles su segundo álbum. Los Beastie Boys acuden con un puñado de amigos entre los que están Matt Dike, los Dust Brothers (los tres, productores del disco) y el ingeniero de sonido Mario Caldato. "Era una casa enorme. Incluso había traído nieve para ponerla en el jardín. Y nosotros con nuestras zapatillas y gorras de béisbol. Ella nos recibió de manera muy cálida, en la escalera había un coro de gospel y un grupo tocando. Era una locura. Estaba Madonna, Bob Dylan… Nos pusimos en una esquina a fumar porros, Dylan se acercó a hablar con nosotros y acabamos compartiendo un porro con él" (por eso, en *3 minute rule* rapean que "están de fiesta" con Bob Dylan).

Seguramente, a Parton se le congeló la sonrisa durante una décima de segundo al ver a ese grupo de gamberros veinteañeros que habían saltado a la fama un par de años antes con una brutal oda rap-rockera al desmadre, *Fight for your right (to party)*, y habían escandalizado a los biempensantes incluyendo gigantescos penes hinchables y go-gós en jaulas en sus directos.

El disco que grababan en California, *Paul's boutique*, cambiaría la carrera de MCA (Adam Yauch), Mike D (Michael Diamond) y Adam Horowitz (Ad-Rock), los Beastie Boys, pero también la cara del hip-hop, ofreciendo un suntuoso collage funk de ritmos, sampleados a partir de centenares de discos, que estaba a la altura del rápido ingenio de sus letras.

No fue fácil. En el otoño de 1987, exhaustos tras año y medio de gira e incesante promoción de su exitoso debut, *Licensed to ill* (que Rolling Stone en EE UU resumió como "tres idiotas crean una obra maestra"), los Beastie Boys volvieron a Nueva York, donde su discográfica, Def Jam, les exigía grabar rápidamente una continuación. El problema es que el grupo apenas había recibido 100.000 dólares de royalties de un disco que ya había despachado cuatro millones de copias (en la actualidad, sólo en EE UU, lleva más de nueve). El trío calculaba que el sello les debía dos millones de dólares (millón y medio de euros). La solución fue buscar una salida, tanto de Def Jam, que los demandaría, como de Nueva York.

En febrero de 1988, los Beastie Boys viajaron a Los Ángeles, decididos a conocer a Matt Dike, el veinteañero dueño del pequeño sello Delicious Vinyl y productor junto a los Dust Brothers del rapero Tone



LICENCIA PARA EPATAR
Beastie Boys delante de una pizzería neoyorquina.

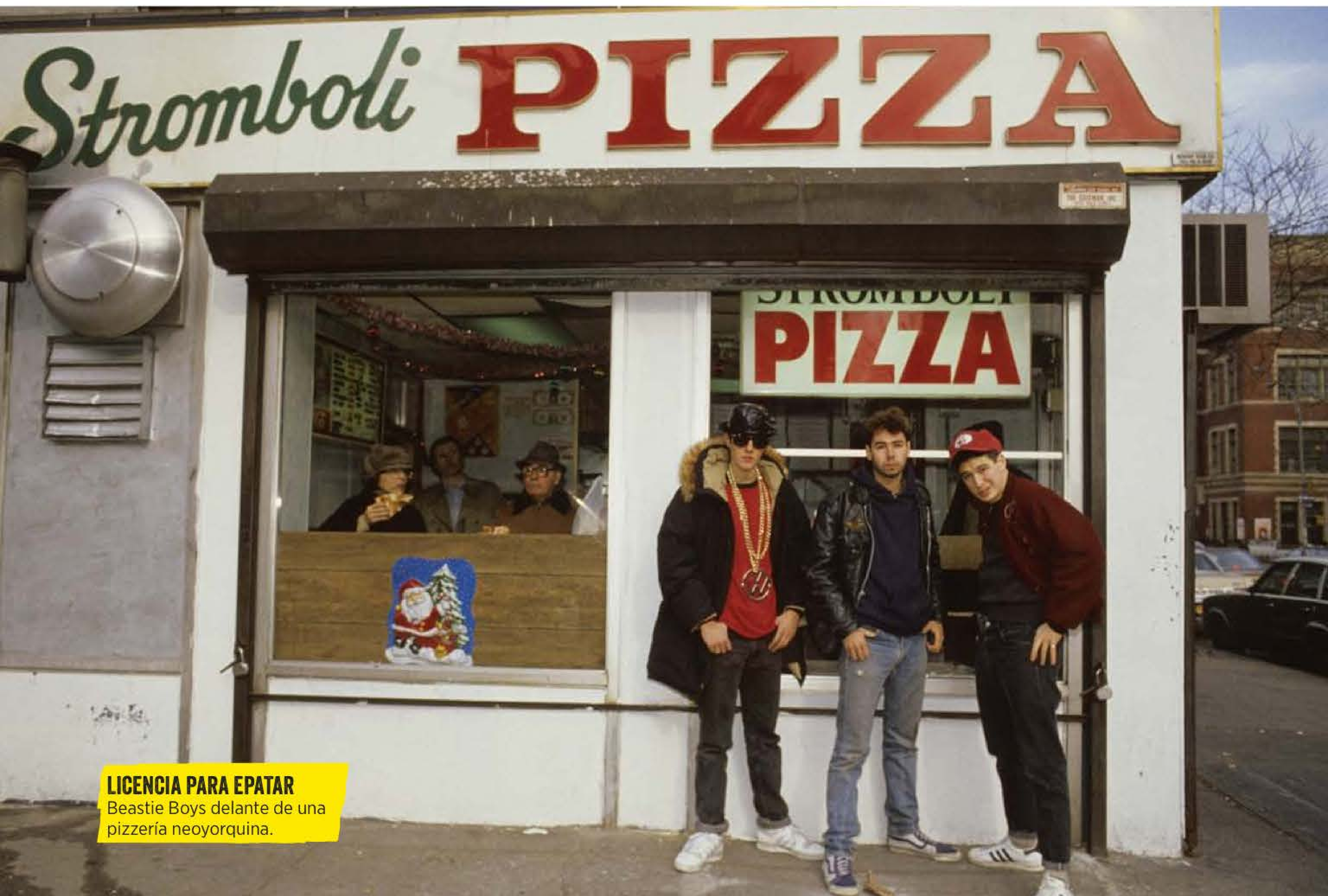
Navidad de 1988. Dolly Parton, entonces una de las mayores estrellas de la música norteamericana, ofrece una fiesta en su casa de Beverly Hills para una constelación de 'celebrities'. Como comparten mánager, también le llega una invitación a un grupo de raperos neoyorquinos que graba en Los Ángeles su segundo álbum. Los Beastie Boys acuden con un puñado de amigos entre los que están Matt Dike, los Dust Brothers (los tres, productores del disco) y el ingeniero de sonido Mario Caldato. "Era una casa enorme. Incluso había traído nieve para ponerla en el jardín. Y nosotros con nuestras zapatillas y gorras de béisbol. Ella nos recibió de manera muy cálida, en la escalera había un coro de gospel y un grupo tocando. Era una locura. Estaba Madonna, Bob Dylan... Nos pusimos en una esquina a fumar porros, Dylan se acercó a hablar con nosotros y acabamos compartiendo un porro con él" (por eso, en *3 minute rule* rapean que "están de fiesta" con Bob Dylan).

Seguramente, a Parton se le congeló la sonrisa durante una décima de segundo al ver a ese grupo de gamberros veinteañeros que habían saltado a la fama un par de años antes con una brutal oda rap-rockera al desmadre, *Fight for your right (to party)*, y habían escandalizado a los biempensantes incluyendo gigantescos penes hinchables y go-gós en jaulas en sus directos.

El disco que grababan en California, *Paul's boutique*, cambiaría la carrera de MCA (Adam Yauch), Mike D (Michael Diamond) y Adam Horowitz (Ad-Rock), los Beastie Boys, pero también la cara del hip-hop, ofreciendo un suntuoso collage funk de ritmos, sampleados a partir de centenares de discos, que estaba a la altura del rápido ingenio de sus letras.

No fue fácil. En el otoño de 1987, exhaustos tras año y medio de gira e incesante promoción de su exitoso debut, *Licensed to ill* (que Rolling Stone en EE UU resumió como "tres idiotas crean una obra maestra"), los Beastie Boys volvieron a Nueva York, donde su discográfica, Def Jam, les exigía grabar rápidamente una continuación. El problema es que el grupo apenas había recibido 100.000 dólares de royalties de un disco que ya había despachado cuatro millones de copias (en la actualidad, sólo en EE UU, lleva más de nueve). El trío calculaba que el sello les debía dos millones de dólares (millón y medio de euros). La solución fue buscar una salida, tanto de Def Jam, que los demandaría, como de Nueva York.

En febrero de 1988, los Beastie Boys viajaron a Los Ángeles, decididos a conocer a Matt Dike, el veinteañero dueño del pequeño sello Delicious Vinyl y productor junto a los Dust Brothers del rapero Tone



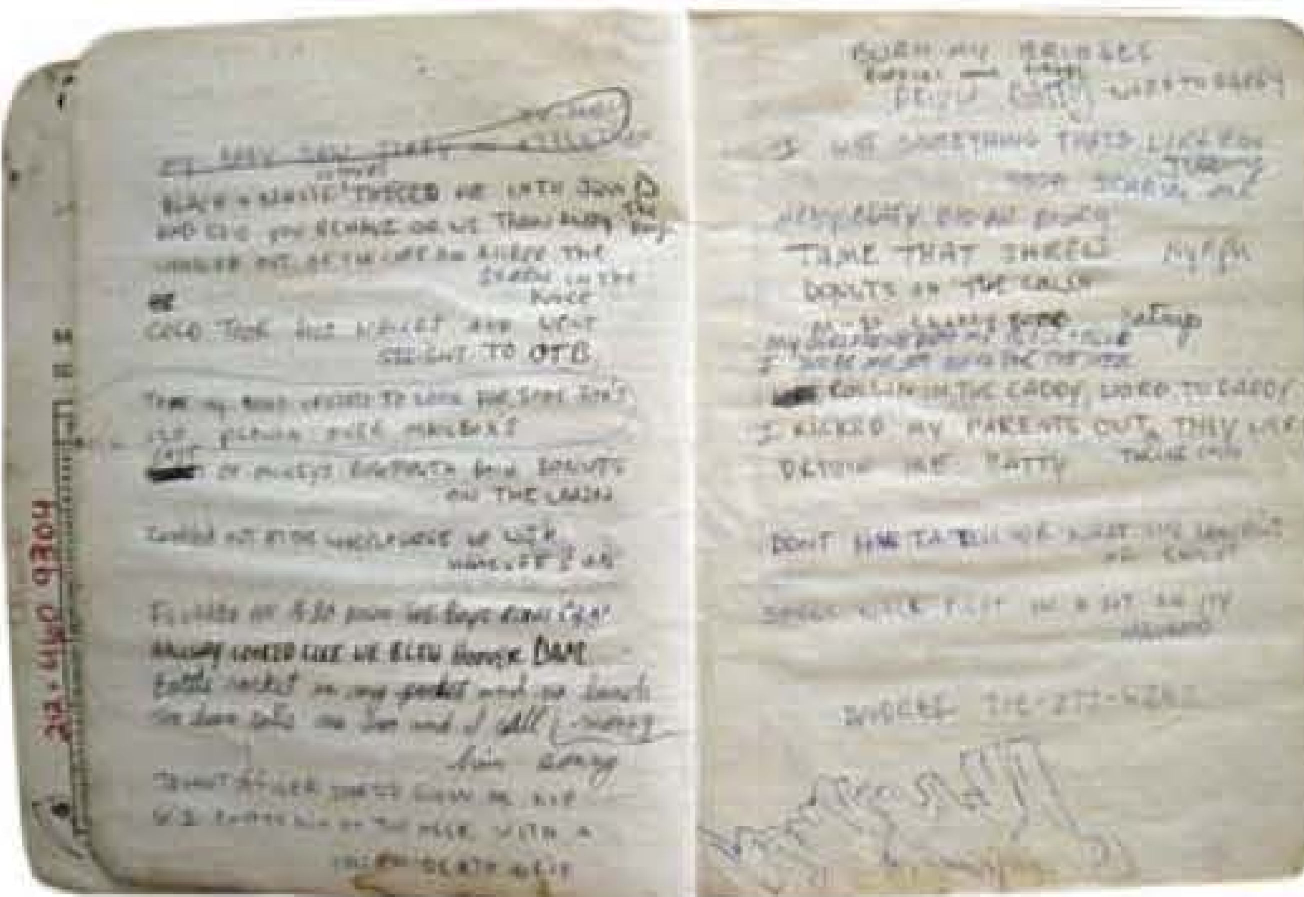
LICENCIA PARA EPATAR
Beastie Boys delante de una pizzería neoyorquina.

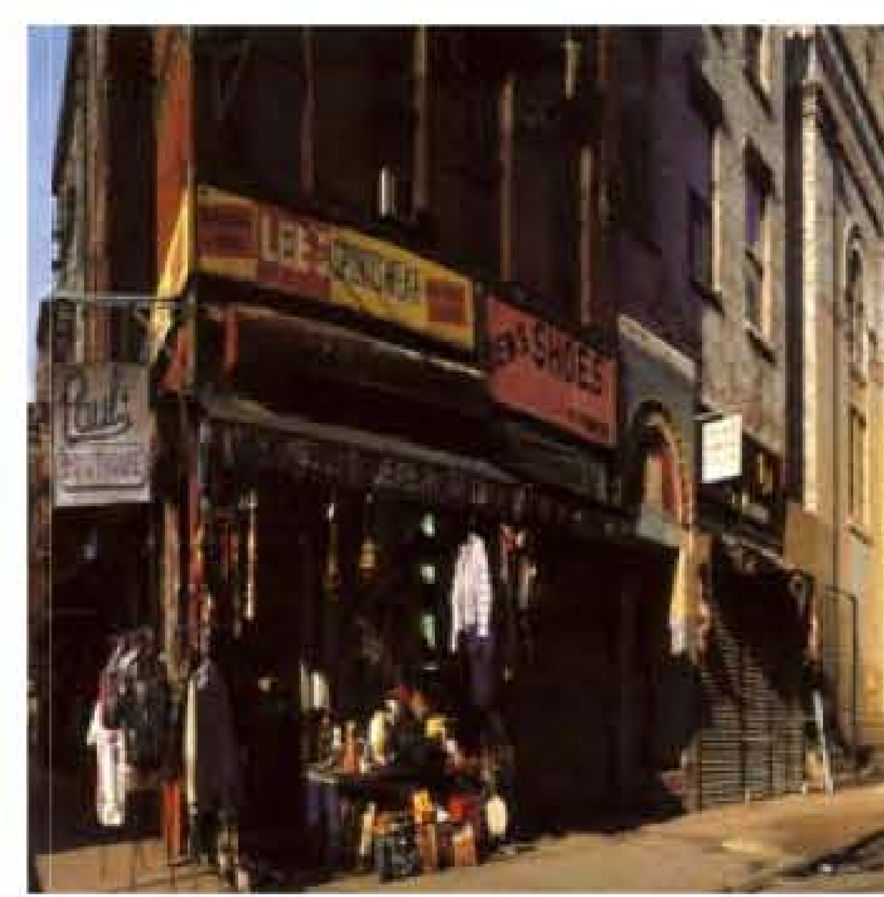
Loc, que acababa de tener dos singles de éxito con *Funky cold Medina* y *Wild thing*.

Como Rick Rubin, cofundador de Def Jam y productor de *Licensed to ill*, a Dike también le gustaba fundir el hip-hop con rock, pero además tenía una profunda obsesión por el funk: "Era cuando empezaron a salir los CD, así que podías encontrar grandes vinilos de funk de los 70 por 25 centavos [0,18€]", cuenta en el libro *Paul's boutique* (Dan LeRoy, 33 1/3).

El estudio de Delicious Vinyl estaba en el apartamento de Dike, situado en una de las peores zonas de Hollywood, sobre un taller de reparación de carburadores. La casa era un desastre (Mike D la describe como "una mierda" en la reedición del 20 aniversario del disco): hacía un calor sofocante, la pintura se despegaba de las paredes, había montones de ropa y pipas de agua por el suelo, la cabina para grabar voces era un vestidor (un armario grande, si se prefiere)... pero Dike también poseía una increíble colección de elepés de segunda mano, que se revelaría como oro en forma de vinilo para *Paul's boutique*.







LA GRABACIÓN DE UN CLÁSICO. Arriba, en el estudio de Matt Dike, el equipo que hizo *Paul's boutique:* Dike, MCA, Mike Simpson y John King (Dust Brothers), Mike D, Ad-Rock y Mario Caldato. A continuación, la portada de 'Paul's boutique' y un cuaderno con rimas para el disco.

DIKE HABÍA CONOCIDO POCO ANTES a Mike King y John Simpson, una pareja de DJs que empezaba a funcionar bajo el nombre de Dust Brothers, y con quien compartía su pasión por los collages sonoros bailables. El equipo que haría *Paul's boutique* se completó con Mario Caldato, un brasileño-estadounidense que se había encontrado con Dike en el verano de 1986, casualmente en un concierto fallido de los Beastie Boys.

"Dike era DJ en un club muy popular entonces, el Power Tools, que albergaba instalaciones artísticas, música muy loca, go-gós", relata Caldato: "Los Beastie estaban en la ciudad, dentro de su gira junto a Run DMC, tenían solo un single editado e iban a actuar en el club. Nadie los conocía, y empezaron a rapear, con un rollo muy neoyorquino, con sus cadenas de oro. Su DJ pinchó el primer disco y el *soundsystem* se fue a la mierda, el amplificador murió porque era un equipo casero. Yo estaba allí con un amigo y me fastidió mucho la interrupción. Como tenía una compañía de sonido, fui a Matt Dike y le dije que necesitaba un equipo mejor y un técnico. Me dijo que volviera a la semana siguiente con mi equipo, y ya me hice amigo suyo".

Cuando los Beastie Boys aparecieron en casa de Matt Dike, estaban poco menos que en el limbo: sin discográfica, mánagers ni un proyecto claro. Incluso sobrevolaba la idea de separarse. Adam Horowitz (Ad-Rock), que entonces salía con la actriz Molly Ringwald, había conseguido un papel en una película, y sus colegas se reunieron con él en Los Ángeles para sondear el terreno a la búsqueda de un sello y de un productor para un disco aún en estado pre-embrionario. Al llegar, Dike les puso *Full clout*, una maqueta de los Dust Brothers que meses después se convertiría en la canción *Shake your rump*. Los Beasties alucinaron al escuchar la casi psicodélica densidad de las bases. "Sonaba increíble, muy rico, con una capa tras otra de música", recordaría años después Adam *MCA* Yauch, fallecido en 2012.

SIN DISCOGRÁFICA NI UN PROYECTO CLARO, LOS BEASTIES SOPESARON SI SEPARARSE O NO

Los Beasties volvieron a Nueva York con una casete repleta de creaciones de Dike y los Dust Brothers, y tras quemar la cinta decidieron que habían encontrado al equipo para su segundo disco.

Pero aún faltaba un pequeño detalle: no tenían casa de discos. Decididos a romper el contrato con Def Jam, el trío se dejó querer por varias discográficas, pidiendo la friolera de tres millones de dólares por dos discos. Finalmente, firmaron por Capitol, hogar de los Beach Boys y de los Beatles en EE UU, un sello conservador pero que vio en el recién nacido hip-hop blanco una posible mina.

"Una pipa de agua azul, cogollos de [marihuana] indica de alta calidad, hachís, aceite de hachís, cocaína, vino tinto, cigarrillos, LSD, café y galletas de chocolate". Ese es el menú con el que se hizo *Paul's boutique*, según un Dust Brother, Mike Simpson. Caldato lo simplifica ("lo importante fue el vino y la marihuana"), pero reconoce la importancia de Hippie Steve, camello a domicilio: "Era un buen

FOTOS: MICHAEL OCHS ARCHIVES/GETTY IMAGES (APERTURA), LYNN GOLDSMITH (PIZZERÍA), RICKY POWELL (ESTUDIO)

amigo que nos traía la marihuana al estudio. Los Beasties descubrieron la calidad de la hierba de California, diferente de la de la Costa Este. Era una buena atmósfera para la creatividad".

Además de para (muchas) drogas, los 750.000 dólares de presupuesto concedidos por Capitol sirvieron para que el grupo viviera una temporada en el lujoso hotel The Mondrian, donde se hicieron conocidos por sus exorbitantes propinas, por hablar de lado a lado del bar con unos primitivos teléfonos móviles y por sus sesiones de lanzamiento de huevos a la calle (de ahí saldría la canción *Egg man)*. También, por hacer añicos la habitación de Tim Carr, el hombre que les fichó para Capitol, se habían hecho álbumes como *Hotel California* (Eagles) o *Rumours* (Fleetwood Mac). Los Dust Brothers no habían trabajado nunca en un estudio profesional: "No sabíamos cómo funcionaba nada, pero hicimos como que sí", recuerda John King.

Allí, Mike D siguió haciendo uso del presupuesto de Capitol: alquiló para el estudio una pantalla gigante, una mesa de ping-pong, un futbolín, una mesa de air-hockey y tres pinballs. "Si hubieran podido alquilar una bolera lo hubieran hecho. Cogieron la sala grande, donde habían grabado orquestas sinfónicas o Led Zeppelin, y la llenaron de juegos", cuenta en *Paul's boutique* Tim Carr: "Era una ganga', se justificó Mike: 'Cuantos más juegos elegía,

METIERON UNOS 300 SAMPLEADOS DE TEMAS DE LOS BEATLES O PINK FLOYD

en plan "broma" (eran unos cachondos)... mejor precio me hacían'. Ahora yo ya no podía llevar a ninguno de mis jefes de Capitol al estudio, no podían ver eso".

Paul's boutique iniciaría la transición de los Beastie Boys cerveceros y salvajes a respetables mitos del hip-hop avanzado implicados en causas como la liberación de Tibet en los 90, pero aún permanecía su espíritu travieso: nada más empezar la grabación, convocaron un cásting de chicas para un inexistente vídeo. "¿Qué podría ser mejor que ver a 500 chicas guapas en bikini?", pregunta retóricamente Matt Dike en el libro de LeRoy: "Los Beasties las vieron bailar algunas bases instrumentales sentados en una mesa, borrachos, con enormes porros y tacos de billetes".

El trabajo en el apartamento de Dike avanzaba lentamente. El grupo apenas llevaba letras preparadas ni ideas para las canciones: escogían una base o algunos de los sampleados que les ofrecían Dike y los Dust Brothers y las escribían en el momento. Además, a finales de los 80 el software para hacer un disco así, una concatenación de docenas de fragmentos extraídos de viejos vinilos, era aún muy rudimentario, y gran parte del trabajo aún se hacía de forma manual: Caldato, al que le tocó currar más que a nadie, recuerda horas y horas de pegar trozos de cinta con celo y de configurar el software. "Lo que ahora se haría en cinco minutos, entonces tardaba cinco horas", explica.

Además, el grupo le hizo responsable de la seguridad de las cintas. Debido al pleito con Def Jam (durante ese año tuvieron que esquivar varias citaciones judiciales saliendo disfrazados de su hotel), temían que fueran confiscadas, así que cada noche al acabar Caldato se las llevaba a su casa y las guardaba a buen recaudo.

En cierto momento decidieron cambiar al legendario estudio Record Plant, donde

A principios de 1989, tras más de un año de grabación y desfase ("siempre había alguna fiesta, estreno o concierto al que ir después del estudio", cuenta Mario Caldato), los 16 temas de *Paul's boutique* estaban terminados, pero aún restaba una cuestión espinosa: pedir los permisos para los sampleados. Sólo para algunas canciones *(Looking down the barrel of a gun* o *B-boy boullabaise,* según Caldato) el grupo tocó instrumentos reales. La mayoría son *frankensteins* construidos con retazos de otros temas: *Hey ladies,* el primer single, cuenta con no menos de 16 sampleados.

HOY EN DÍA, SERÍA ECONÓMICA Y legalmente imposible editar un disco como *Paul's boutique,* pero en esa época en la que el arte del sampleado daba sus primeros pasos, los Beastie Boys consiguieron hacerlo pagando "sólo" 250.000 dólares por sus sampleados. No por todos, pues Mike Simpson calcula que habría "entre 100 y 300" en todo el disco", entre ellos Afrika Bambataa, Led Zeppelin, James Brown, Deep Purple, Diana Ross, Pink Floyd, los Beatles, Sugarhill Gang, Sly Stone... Ante una posible denuncia por parte de pesos pesados como los Beatles, Mike D comentó: "¿Qué puede molar más que que te demanden los Beatles?" (revista *Vibe,* 2005).

Pese a su gestación californiana, los Beastie Boys no olvidaban sus raíces. En *B-boy boullabaise,* el medley de 12 minutos que funde nueve mini-canciones, había menciones a la calle Chrystie, en Manhattan, o al barrio de Brooklyn. El título del álbum proviene de las cintas que Adam Horowitz grababa de emisoras de radio jamaicanas de Nueva York: en una de ellas había un anuncio de la boutique de Paul, que se incluiría en el breve corte *Ask Janice*.



¿POCAS LUCES? Ad-Rock, MCA y Mike D hacen el ganso en Long Island, Nueva York.

La portada de *Paul's boutique* es una foto de 360º –visible en su totalidad cuando se despliega la carpeta o el libreto– de la esquina de la calle Ludlow con Rivington, en el Lower East Side neoyorquino. Ahí había una tienda de ropa, aunque se llamaba Lee's Sportwear, ni rastro de Paul.

La fotografía la tomó Jeremy Shatan, fotógrafo y amigo del grupo desde la adolescencia, pero los Beasties se encargaron de la dirección de arte. "Habían hablado con el dueño de la tienda con antelación e hicieron el letrero que ponía Paul's Boutique. Y prepararon un bodegón enfrente de local, tonterías que pensaron que representaban la estética del disco, como un banjo o unas botas de plataforma", contaba Shatan en el libro de LeRoy.

Cuando *Paul's boutique* salió a la venta, el 25 de julio de 1989, Beastie Boys habían renunciado a hacer promoción del mismo, sólo unas pocas entrevistas. Estaban escaldados de las polémicas sensacionalistas

FOTO: PYMCA

con su anterior disco, y tampoco querían tener que hablar de su pleito con Def Jam, que se alargaría hasta que en 1990 el grupo renunció a sus regalías y Def Jam dejó marchar al grupo.

Seguramente, la decisión de no dar entrevistas perjudicó el rendimiento comercial de *Paul's boutique,* que se quedó en el puesto 14 de la lista de Billboard *(Licensed to ill* había sido número uno). Pero en ese fracaso influyó más la densidad musical del álbum, probablemente adelantado a su tiempo. No había canciones con riffs heavies ni estribillos fáciles de corear como *Fight for your right.*

Sin embargo, se puede argumentar que *Paul's boutique,* a la par con *3 feet high and rising,* de De La Soul (editado cuatro meses antes), influiría en docenas de discos de hip-hop en los años siguientes. Hasta se dice que Miles Davis confesó en una ocasión que "no podía dejar de escucharlo".

Para Beastie Boys, fue un reinicio desde cero. Las coordenadas estéticas del álbum influirían toda su obra posterior, incluido su sello (Grand Royal), aunque no repitieron con el mismo equipo de producción: el excéntrico Matt Dike ficharía para su sello a otros raperos vanguardistas como The Pharcyde, para luego desaparecer del radar (en el libro de Dan LeRoy hay historias sin confirmar de amigos de Dike tirándole bolsas de comida por la valla, pues no salía de casa); mientras que los Dust Brothers darían forma al sonido alternativo de los 90 en su trabajo con Beck o en la BSO de *El club de la lucha,* aparte de ser reclamados por viejas glorias con ganas de modernizarse, como los Rolling Stones *(Bridges to Babylon)* o Santana *(Supernatural).*

Mario Caldato sí se convirtió en colaborador fijo en los discos de Beastie Boys durante la siguiente década, en papel de coproductor, y el álbum fue su puente para trabajar con Super Furry Animals, Manu Chao o Molotov. Hoy, 25 años después de las sudorosas sesiones de grabación y sampleado en el cutre-apartamento de Matt Dike, la palabra que más repite a ROLLING STONE este hombre nacido en Sao Paulo en 1961 es "diversión": "Lo primero que me viene a la cabeza al recordar aquello es lo que nos divertimos, fue un proceso excitante, muy creativo, un momento especial y sobre todo muy divertido".

HUBO (MUCHA) VIDA DESPUÉS DE PAUL

ILL COMMUNICATION

(Capitol, 1994)



Si *Check your head* (1992) continuaba en la línea de *Paul's boutique* pero además devolvía al grupo a sus raíces punk, *Ill Communication* fue la cristalización perfecta del sonido creado en 1988 en casa de Matt Dike. Canciones como *Root down, Sure shot* o su mayor éxito, *Sabotage* (la del vídeo donde parodiaban las series de polis de los 70) configurarían un disco de enorme variedad, una hora de diversión de principio a fin.

HELLO NASTY

(Capitol, 1998)



Un homenaje a los discos de los setenta que se sampleaban en *Paul's boutique, Hello nasty* suena festivo y encantadoramente retro a la par que muestra a unos Beastie Boys ya treintañeros con toneladas de confianza en sus poderes para rimar, conjuntados como uno solo. Además, este disco supone la entrada de uno de los mejores DJ de hip hop de la historia, Mixmaster Mike, que en adelante acompañaría al grupo en directo y en estudio.

HOT SAUCE COMMITTEE, PT. 2

(Capitol, 2011)



El último álbum de los Beastie Boys está a la altura de lo mejor de su carrera, aunque su sonido ya no sorprenda como antes. En 2009 el grupo trabajaba en la primera parte de *Hot sauce committee,* pero el cáncer de Adam Yauch hizo que lo dejaran. Inicialmente recuperado Yauch, decidieron pasar de la primera parte y concentrarse en la segunda, con colaboraciones de Nas o Santigold. Justo un año después de la salida del disco, Yauch falleció.

Richard Linklater –'Escuela de rock'– lleva 12 años filmando la vida guionizada de un niño.

Por Nicholas Dawidoff

Inventarse un chaval

LOS RECUERDOS DE LA JUVENTUD PERMANECEN CERCANOS y misteriosos para la mayoría de nosotros, pero pocos recuerdan los momentos cotidianos de la vida temprana con la intensidad de Richard Linklater. El director de cine texano, de 54 años, aún ve la pulsera con sus iniciales en la delgada muñeca izquierda de Jill Hardy mientras ella le dice que ya no quiere ser su novia de quinto de primaria; la cara de Susan, su hermana mayor, cuando le contaba que su madre, Diane, había dicho que tocaba mudarse otra vez; el aspecto de su madre cuando las cosas funcionaban con su última pareja y luego cuando ya no iban tan bien: todo sigue estando presente para Linklater. También el deprimente barniz de las mesas de restaurante que recogía después de que sus amigos de instituto más ricos hubieran acabado la cena de domingo con sus padres y madres. "Lo recuerdo todo", dice: "Me encuentro a

FOTOGRAFÍA DE LEANN MUELLER

Richard Linklater –'Escuela de rock'– lleva 12 años filmando la vida guionizada de un niño.

Por Nicholas Dawidoff

Inventarse un chaval

LOS RECUERDOS DE LA JUVENTUD PERMANECEN CERCANOS y misteriosos para la mayoría de nosotros, pero pocos recuerdan los momentos cotidianos de la vida temprana con la intensidad de Richard Linklater. El director de cine texano, de 54 años, aún ve la pulsera con sus iniciales en la delgada muñeca izquierda de Jill Hardy mientras ella le dice que ya no quiere ser su novia de quinto de primaria; la cara de Susan, su hermana mayor, cuando le contaba que su madre, Diane, había dicho que tocaba mudarse otra vez; el aspecto de su madre cuando las cosas funcionaban con su última pareja y luego cuando ya no iban tan bien: todo sigue estando presente para Linklater. También el deprimente barniz de las mesas de restaurante que recogía después de que sus amigos de instituto más ricos hubieran acabado la cena de domingo con sus padres y madres. "Lo recuerdo todo", dice: "Me encuentro a

FOTOGRAFÍA DE LEANN MUELLER



Linklater en mayo, en la Austin Film Society que él creó.

gente que no he visto en 20 años y puedo hablar con ellos de lo que hablábamos en la puerta del instituto".

Linklater lleva inspirándose en el grano fino de su infancia en Texas desde los viajeros sin dirección de Austin que retrató en *Slacker* (1991) a los adolescentes de pueblo que habitan su filme rockero *Dazed and confused* (1993, titulado *Movida del 76* en España). El último, *Boyhood*, es el 18º de Linklater, que se une a una obra ecléctica desde el romance *chico-conoce-a-chica* de *Antes del amanecer* (1995) a la comedia musical *Escuela de rock* (2003). Las películas de Linklater evocan una sensación discreta que puede traducirse en cierta despreocupación como director. Pero ver toda la filmografía de Linklater en dosis rápidas sirve para apreciar el duro sudor del pensamiento y el detalle invertidos en cada una.

Boyhood habla de la infancia de un niño llamado Mason desde los 7 a los 18 años. Linklater hizo *Boyhood* reuniendo al mismo equipo y rodando escenas cada año desde el momento en que Mason entra en primaria hasta que se va a la universidad. Ver crecer a alguien frente a ti es fascinante por definición. También lo es la revelación de que el hombre tras la cámara te está confiando la verdad de sus primeros años de vida. "Me sentí como si colaborara con el niño pequeño que fui, conmigo como padre y con mis propios padres", señala el director.

LINKLATER VIVIÓ LA MAYOR parte de su infancia en Huntsville, una ciudad del este de Texas con una prisión de máxima seguridad donde, como Olivia (Patricia Arquette, la madre en *Boyhood*), su madre era una conocida profesora. Linklater era un chulo de billares de poca monta, pero Diane no le permitía hablar como tal: "No me dejaba tener acento texano. Decía, 'No digas 'ma'am' [forma popular de pronunciar madame, 'señora'] Suenas como un paleto". Diane tenía 22 años cuando nació Richard, uniéndose a Susan y a otra hermana, Tricia.

Diane llegó a Huntsville dos años después de divorciarse del padre de Linklater, Charles, un agente de seguros. Richard tenía 9 años. Charles se quedó en Houston, adonde iba Richard a jugar a los bolos los fines de semana. "Mi padre es muy tranquilo"; cuenta Linklater: "Es el típico tío al que le destrozas el coche y dice: 'Bueno, al menos nadie se ha hecho daño, solo es metal".

Diane siempre fue, dice, "un poco radical", y las aversiones institucionales del joven Linklater significaban que "yo tenía límites poco definidos. Tuve una racha de fuera de la ley... teóricamente. Pude haber sido el tío que transportaba marihuana volando a Hawai". Como Diane cambiaba de casa a menudo, Richard tuvo muchos primeros días en escuelas nuevas y también pasó mucho tiempo redecorando. "Quería que mi cuarto fuera perfecto", dice. "De pequeño, vas donde te llevan tus padres. No tienes voz ni voto". Entre una y otra casa, una sucesión de novios y padrastros: "Mi madre es una mujer bastante fuerte, pero podríamos cuestionar su criterio".

Linklater dice que *Boyhood* trata, en gran parte, de "adultos dando tumbos por la paternidad. Ser padre no sólo ha sacado a la luz mi propia infancia, sino que también ha incorporado una tímida autocrítica de todo lo que tiene que ver con ser padre. ¿Quién sabe de verdad cómo funciona esta mierda?". Uno de los padrastros de Linklater era funcionario de prisiones, como un personaje de *Boyhood*, aunque la película es más comprensiva con él de lo que Linklater dice que era él mismo: "Para mi ensimismado yo adolescente, su presencia me ofendía, pero mirando hacia atrás estaba intentando ayudar al mantenimiento de una familia que repentinamente había asumido".

Linklater creció sin muchas ventajas en una parte de EE UU que después se ha dado cuenta de que otros miran con desprecio. "Me costó mucho darme cuenta de que soy un don nadie de ninguna parte", dice. Todo esto creó resentimientos formativos que le dan un filo sutil a su obra. Él no tuvo campamentos de verano. A los 12 años, ya estaba a cargo del mantenimiento de un complejo de apartamentos. "Mi vida se llamaba 'trabajo de mierda", indica.

"Tuve una racha de 'fuera de la ley.' Podría haber sido el tío que te trae marihuana de Hawai"

Charles dice que su hijo era "relajado y autosuficiente. Hacía las cosas y ya. Luego te las contaba". Linklater tuvo muchas novias y consiguió muchas carreras de béisbol. Tras una "crisis existencial que fue casi incapacitante, muy adolescente", se mudó a Houston en su último año de instituto para vivir con su padre y jugar en un equipo de béisbol mejor. "No me gusta vacilar sobre nada importante", dice Linklater, "pero diré que fui el bateador con mejor porcentaje de Houston". Ganó una beca de béisbol en la universidad Sam Houston State, y soñó con jugar en las grandes ligas, aunque dice su padre que "era muy bueno, pero el brazo le habría dado problemas". Cuando Linklater descubrió que tenía una enfermedad cardiaca, el béisbol se acabó abruptamente. "Un día estoy jugando y al siguiente estoy en la biblioteca leyendo y escribiendo obras de teatro". Hasta que hizo el *remake* de *Una pandilla de pelotas* (2005), "nadie sabía que era exdeportista. Ya era bastante malo ser de Culodelmundo, Texas". Aunque Pink, el sociable *quarterback* de instituto de *Dazed*, cuenta como versión del yo atleta de Linklater –"Es un poco anarquista y ve el mundo como un juego estúpido"– el director se fue al otro lado en *Boyhood* al escoger a Ellar Coltrane. "Tuve que decidirme por una faceta de mi vida", dice Linklater: "Aposté por el chaval etéreo, con tendencias artísticas, me pareció más interesante".

Linklater acabó dejando la universidad. Tenía 20 años, "¡era autosuficiente!", y se fue a trabajar a un pozo petrolífero del Golfo de Texas, donde pasaba su tiempo libre consumiendo novelas, especialmente rusas. En un permiso, empezó a ver películas, cuatro o cinco al día, y "me di cuenta de que era mi medio, que tenía películas en la cabeza".

En 1983 se mudó a Austin. Trabajaba de aparcacoches en un hotel Doubletree y veía 600 películas al año. Pronto se convirtió en miembro independiente de la comunidad cinematográfica de la Universidad de Texas. En lugar de matricularse, siguió unos estudios cinematográficos diseñados por sí mismo, empezando por los manuales técnicos. En 1985 fundó la Austin Film Society con, tal y como escribió en el programa del 20 aniversario, "una flexible coalición de *freaks:* punks asociales de diversas edades que querían vivir el cine". Exhibían películas difíciles de encontrar: de culto, experimentales, *underground*, en Super 8, extranjeras, censuradas: un lugar en el que Tarkovsky y Ozu coincidían con Fuller y Warhol. Pronto, el club se convirtió en una organización artística sin ánimo de lucro con base en un café de la Universidad de Texas. Todo esto puso de manifiesto la obstinada energía emprendedora necesaria para conseguir filmar una película y que llegara a los cines.

Slacker pudo haber convertido a Linklater en portavoz de la Generación X, pero desde el principio tuvo ambición y motivación. El que sea tan modesto sobre sí mismo, como lo son sus películas, hace que mucha gente crea que los actores se inventan sus papeles. "Es un insulto que la gente piense que improvisamos", dice Linklater: "Las conversaciones reales serían horribles".

"NOS ESTAMOS CONVIRTIENDO en Palo Alto", decía el cineasta mientras recorríamos Austin en un pequeño Honda *Fit* lleno de las pertenencias de su hija de 21 años, Lorelei. Linklater y Tina Harrison, su compañera de los últimos 21 años, tienen tres hijas. Las gemelas de 10 años se vistie-

gente que no he visto en 20 años y puedo hablar con ellos de lo que hablábamos en la puerta del instituto".

Linklater lleva inspirándose en el grano fino de su infancia en Texas desde los viajeros sin dirección de Austin que retrató en *Slacker* (1991) a los adolescentes de pueblo que habitan su filme rockero *Dazed and confused* (1993, titulado *Movida del 76* en España). El último, *Boyhood,* es el 18º de Linklater, que se une a una obra ecléctica desde el romance *chico-conoce-a-chica* de *Antes del amanecer* (1995) a la comedia musical *Escuela de rock* (2003). Las películas de Linklater evocan una sensación discreta que puede traducirse en cierta despreocupación como director. Pero ver toda la filmografía de Linklater en dosis rápidas sirve para apreciar el duro sudor del pensamiento y el detalle invertidos en cada una.

Boyhood habla de la infancia de un niño llamado Mason desde los 7 a los 18 años. Linklater hizo *Boyhood* reuniendo al mismo equipo y rodando escenas cada año desde el momento en que Mason entra en primaria hasta que se va a la universidad. Ver crecer a alguien frente a ti es fascinante por definición. También lo es la revelación de que el hombre tras la cámara te está confiando la verdad de sus primeros años de vida. "Me sentí como si colaborara con el niño pequeño que fui, conmigo como padre y con mis propios padres", señala el director.

LINKLATER VIVIÓ LA MAYOR parte de su infancia en Huntsville, una ciudad del este de Texas con una prisión de máxima seguridad donde, como Olivia (Patricia Arquette, la madre en *Boyhood),* su madre era una conocida profesora. Linklater era un chulo de billares de poca monta, pero Diane no le permitía hablar como tal: "No me dejaba tener acento texano. Decía, 'No digas 'ma'am' [forma popular de pronunciar madame, 'señora'] Suenas como un paleto". Diane tenía 22 años cuando nació Richard, uniéndose a Susan y a otra hermana, Tricia.

Diane llegó a Huntsville dos años después de divorciarse del padre de Linklater, Charles, un agente de seguros. Richard tenía 9 años. Charles se quedó en Houston, adonde iba Richard a jugar a los bolos los fines de semana. "Mi padre es muy tranquilo"; cuenta Linklater: "Es el típico tío al que le destrozas el coche y dice: 'Bueno, al menos nadie se ha hecho daño, solo es metal".

Diane siempre fue, dice, "un poco radical", y las aversiones institucionales del joven Linklater significaban que "yo tenía límites poco definidos. Tuve una racha de fuera de la ley... teóricamente. Pude haber sido el tío que transportaba marihuana volando a Hawai". Como Diane cambiaba de casa a menudo, Richard tuvo muchos primeros días en escuelas nuevas y también pasó mucho tiempo redecorando. "Quería que mi cuarto fuera perfecto", dice. "De pequeño, vas donde te llevan tus padres. No tienes voz ni voto". Entre una y otra casa, una sucesión de novios y padrastros: "Mi madre es una mujer bastante fuerte, pero podríamos cuestionar su criterio".

Linklater dice que *Boyhood* trata, en gran parte, de "adultos dando tumbos por la paternidad. Ser padre no sólo ha sacado a la luz mi propia infancia, sino que también ha incorporado una tímida autocrítica de todo lo que tiene que ver con ser padre. ¿Quién sabe de verdad cómo funciona esta mierda?". Uno de los padrastros de Linklater era funcionario de prisiones, como un personaje de *Boyhood,* aunque la película es más comprensiva con él de lo que Linklater dice que era él mismo: "Para mi ensimismado yo adolescente, su presencia me ofendía, pero mirando hacia atrás estaba intentando ayudar al mantenimiento de una familia que repentinamente había asumido".

Linklater creció sin muchas ventajas en una parte de EE UU que después se ha dado cuenta de que otros miran con desprecio. "Me costó mucho darme cuenta de que soy un don nadie de ninguna parte", dice. Todo esto creó resentimientos formativos que le dan un filo sutil a su obra. Él no tuvo campamentos de verano. A los 12 años, ya estaba a cargo del mantenimiento de un complejo de apartamentos. "Mi vida se llamaba 'trabajo de mierda'", indica.

"Tuve una racha de 'fuera de la ley.' Podría haber sido el tío que te trae marihuana de Hawai"

Charles dice que su hijo era "relajado y autosuficiente. Hacía las cosas y ya. Luego te las contaba". Linklater tuvo muchas novias y consiguió muchas carreras de béisbol. Tras una "crisis existencial que fue casi incapacitante, muy adolescente", se mudó a Houston en su último año de instituto para vivir con su padre y jugar en un equipo de béisbol mejor. "No me gusta vacilar sobre nada importante", dice Linklater, "pero diré que fui el bateador con mejor porcentaje de Houston". Ganó una beca de béisbol en la universidad Sam Houston State, y soñó con jugar en las grandes ligas, aunque dice su padre que "era muy bueno, pero el brazo le habría dado problemas". Cuando Linklater descubrió que tenía una enfermedad cardiaca, el béisbol se acabó abruptamente. "Un día estoy jugando y al siguiente estoy en la biblioteca leyendo y escribiendo obras de teatro". Hasta que hizo el *remake* de *Una pandilla de pelotas* (2005), "nadie sabía que era exdeportista. Ya era bastante malo ser de Culodelmundo, Texas". Aunque Pink, el sociable *quarterback* de instituto de *Dazed,* cuenta como versión del yo atleta de Linklater –"Es un poco anarquista y ve el mundo como un juego estúpido"– el director se fue al otro lado en *Boyhood* al escoger a Ellar Coltrane. "Tuve que decidirme por una faceta de mi vida", dice Linklater: "Aposté por el chaval etéreo, con tendencias artísticas, me pareció más interesante".

Linklater acabó dejando la universidad. Tenía 20 años, "¡era autosuficiente!", y se fue a trabajar a un pozo petrolífero del Golfo de Texas, donde pasaba su tiempo libre consumiendo novelas, especialmente rusas. En un permiso, empezó a ver películas, cuatro o cinco al día, y "me di cuenta de que era mi medio, que tenía películas en la cabeza".

En 1983 se mudó a Austin. Trabajaba de aparcacoches en un hotel Doubletree y veía 600 películas al año. Pronto se convirtió en miembro independiente de la comunidad cinematográfica de la Universidad de Texas. En lugar de matricularse, siguió unos estudios cinematográficos diseñados por sí mismo, empezando por los manuales técnicos. En 1985 fundó la Austin Film Society con, tal y como escribió en el programa del 20 aniversario, "una flexible coalición de *freaks:* punks asociales de diversas edades que querían vivir el cine". Exhibían películas difíciles de encontrar: de culto, experimentales, *underground,* en Super 8, extranjeras, censuradas: un lugar en el que Tarkovsky y Ozu coincidían con Fuller y Warhol. Pronto, el club se convirtió en una organización artística sin ánimo de lucro con base en un café de la Universidad de Texas. Todo esto puso de manifiesto la obstinada energía emprendedora necesaria para conseguir filmar una película y que llegara a los cines.

Slacker pudo haber convertido a Linklater en portavoz de la Generación X, pero desde el principio tuvo ambición y motivación. El que sea tan modesto sobre sí mismo, como lo son sus películas, hace que mucha gente crea que los actores se inventan sus papeles. "Es un insulto que la gente piense que improvisamos", dice Linklater: "Las conversaciones reales serían horribles".

"NOS ESTAMOS CONVIRTIENDO en Palo Alto", decía el cineasta mientras recorríamos Austin en un pequeño Honda *Fit* lleno de las pertenencias de su hija de 21 años, Lorelei. Linklater y Tina Harrison, su compañera de los últimos 21 años, tienen tres hijas. Las gemelas de 10 años se vistie-







Su propia infancia

(1) En el set de *Boyhood* en 2005, Linklater (camiseta naranja) dirige a Ellar Coltrane. **(2)** El director en quinto de primaria. **(3)** En su primer año en la Sam Houston State University, adonde llegó con una beca para jugar al béisbol.

ron de Sid y Nancy en Halloween; Lorelei estudia arte en California. Como estaba fuera, el realizador podía usar el coche que Lorelei compró con lo que ha ganado interpretando a Samantha, la hermana de Mason, en *Boyhood.* La furgoneta de Linklater estaba en el taller, y de todas maneras, como señaló, ha pagado la mitad del *Fit*. Richard es frugal y se enorgullece de ello ("¡Soy escocés!"). Se viste como un estudiante, con pantalones cortos, sandalias y camisetas, siempre gratuitas, de propaganda.

Sus modales son afables, complementados por sus grandes rasgos. Solo sus ojos oscuros, de gruesos párpados, sugieren diablura y determinación. Tiene una jaula de bateo en su rancho de Bastrop, pero no es hincha de ningún deporte, dice, porque es "una patología" tan tóxica como una *cheeseburger* y tan depravada como la política conservadora: "El Partido Republicano es como un equipo de fútbol americano que haría cualquier cosa para ganar. Yo soy fan del cine. Es algo que da vida, positivo".

Es vegetariano, no fuma ni toma café y tiene un cerdo como mascota llamado The Dood, que duerme dentro de casa. Ahora, en el apartamento del garaje vive Bernie Tiede, un asesino que acaba de salir de la cárcel y que fue el sujeto sobre el que giraba la comedia negra de Linklater *Bernie* (2011).

Wiley Wiggins, que interpretó diferentes versiones de Linklater en *Dazed and confused* y *Waking life* (2001) dice que este director tiene una forma de ser relajada que contradice su inflexible disciplina: "Rick no es capaz de colgar el teléfono o acabar un mensaje de contestador. Una vez encontré una extraña e inconexa colección de adioses sureños suyos". "Mis películas son mi mejor versión", dice Linklater encogiéndose de hombros. "Charlar y pasar tiempo conmigo tiene cierta cualidad aleatoria".

Como muchos artistas que usan sus biografías en su obra, Linklater parece creer que convertir en material creativo las dificultades de la vida las transforma y ennoblece. También le da cierto control a posteriori de lo que en otro momento estaba descontrolado. "La cantidad precisa de trauma e inestabilidad es probablemente algo bueno para un artista", dice: "Te expone a la fragilidad de la vida".

Parece haber bastante de eso en su vida, y la explicación crucial de por qué Linklater ha llegado a amar el cine sobre todas las cosas es que era algo que podía poblar su yo interior de forma apasionante e inspiradora y a la vez le proporcionaba consuelo. "Prefiero las películas", dice: "Cuando visito una ciudad que no conozco, voy al cine en lugar de ver monumentos. En lugar de a la India, voy a las películas de Satyajit Ray". Ethan Hawke, que ha colaborado ocho veces con este texano, puede dar fe: "En Tánger, lo primero que hizo Rick fue decir, '¡Mira, están poniendo *Brazil!*'".

Linklater hace películas porque cree que su mundo alternativo puede compensar un poco las decepciones del mundo real. "Una vez recibí una carta de un tipo que era muy fan de *Dazed and confused*", cuenta: "Había tenido una lesión en la cabeza y olvidó su pasado. Me daba las gracias por darle una buena sensación de lo que pudieron ser sus años de instituto. Si haces algo unido a tus propios recuerdos y experiencias, la gente puede sentirlo casi de manera subconsciente".

Mientras rodaban *Boyhood,* cuenta Coltrane, Linklater le daba "deberes para extraer cosas de mi vida. Cosas raras. Me pedía que la próxima vez que hablara con una chica después lo escribiera todo". Esto ayudó a formar una conversación en *Boyhood* entre Mason y un personaje llamado Sheena. Al hacer *Boyhood* con Lorelei, Linklater pudo ver a su hija pasar la adolescencia y por un simulacro filmado de la misma. "Ha sido un interesante proyecto vital el que hemos hecho juntos", dice: "Lorelei podía decir cosas que normalmente un autor no dice al director. Al tercer año, me dijo, 'No quiero seguir disfrazándome más. ¿Podría morir mi personaje?". Sonríe. "Si tomas un poco de distancia no te tienes que disgustar demasiado por nada. Siempre le digo a mi hija que lo único importante es su próxima respiración".

Habitualmente, Linklater es apacible, pero Hawke dice que en los rodajes "hay algo feroz en Rick". Ha despedido a viejos amigos por pasárselo demasiado bien y a un actor de 12 años por exceso de actitud. Hawke –"llevo haciendo de Rick desde 1994"– dice que su jefe se enfurece calladamente con integridad y frustración. "¿Qué ha hecho? ¿18 películas? Eso son muchas movidas. Y está jodido porque no ha hecho 18 más".

Y ahora, cuando llega *Boyhood* [en España, el 12 de septiembre], una película que seguramente le dé mucho más reconocimiento, ya está peleando por financiar su próxima película. "Hay cierto cansancio en Rick" del que Wiggins se ha percatado: "Pero es no es malo en alguien creativo, y él lo lleva bien". Cuando Linklater toma un tema, lo lleva a la infancia, a volver a ser un niño que busca en una película un lugar mejor, aunque tenga que inventárselo.

FOTOS: MATT LANKES (1), CORTESÍA DE LINKLATER (2 Y 3).







Su propia infancia

(1) En el set de *Boyhood* en 2005, Linklater (camiseta naranja) dirige a Ellar Coltrane. **(2)** El director en quinto de primaria. **(3)** En su primer año en la Sam Houston State University, adonde llegó con una beca para jugar al béisbol.

ron de Sid y Nancy en Halloween; Lorelei estudia arte en California. Como estaba fuera, el realizador podía usar el coche que Lorelei compró con lo que ha ganado interpretando a Samantha, la hermana de Mason, en *Boyhood*. La furgoneta de Linklater estaba en el taller, y de todas maneras, como señaló, ha pagado la mitad del *Fit*. Richard es frugal y se enorgullece de ello ("¡Soy escocés!"). Se viste como un estudiante, con pantalones cortos, sandalias y camisetas, siempre gratuitas, de propaganda.

Sus modales son afables, complementados por sus grandes rasgos. Solo sus ojos oscuros, de gruesos párpados, sugieren diablura y determinación. Tiene una jaula de bateo en su rancho de Bastrop, pero no es hincha de ningún deporte, dice, porque es "una patología" tan tóxica como una *cheeseburger* y tan depravada como la política conservadora: "El Partido Republicano es como un equipo de fútbol americano que haría cualquier cosa para ganar. Yo soy fan del cine. Es algo que da vida, positivo".

Es vegetariano, no fuma ni toma café y tiene un cerdo como mascota llamado The Dood, que duerme dentro de casa. Ahora, en el apartamento del garaje vive Bernie Tiede, un asesino que acaba de salir de la cárcel y que fue el sujeto sobre el que giraba la comedia negra de Linklater *Bernie* (2011).

Wiley Wiggins, que interpretó diferentes versiones de Linklater en *Dazed and confused* y *Waking life* (2001) dice que este director tiene una forma de ser relajada que contradice su inflexible disciplina: "Rick no es capaz de colgar el teléfono o acabar un mensaje de contestador. Una vez encontré una extraña e inconexa colección de adioses sureños suyos". "Mis películas son mi mejor versión", dice Linklater encogiéndose de hombros. "Charlar y pasar tiempo conmigo tiene cierta cualidad aleatoria".

Como muchos artistas que usan sus biografías en su obra, Linklater parece creer que convertir en material creativo las dificultades de la vida las transforma y ennoblece. También le da cierto control a posteriori de lo que en otro momento estaba descontrolado. "La cantidad precisa de trauma e inestabilidad es probablemente algo bueno para un artista", dice: "Te expone a la fragilidad de la vida".

Parece haber bastante de eso en su vida, y la explicación crucial de por qué Linklater ha llegado a amar el cine sobre todas las cosas es que era algo que podía poblar su yo interior de forma apasionante e inspiradora y a la vez le proporcionaba consuelo. "Prefiero las películas", dice: "Cuando visito una ciudad que no conozco, voy al cine en lugar de ver monumentos. En lugar de a la India, voy a las películas de Satyajit Ray". Ethan Hawke, que ha colaborado ocho veces con este texano, puede dar fe: "En Tánger, lo primero que hizo Rick fue decir, '¡Mira, están poniendo *Brazil!*'".

Linklater hace películas porque cree que su mundo alternativo puede compensar un poco las decepciones del mundo real. "Una vez recibí una carta de un tipo que era muy fan de *Dazed and confused*", cuenta: "Había tenido una lesión en la cabeza y olvidó su pasado. Me daba las gracias por darle una buena sensación de lo que pudieron ser sus años de instituto. Si haces algo unido a tus propios recuerdos y experiencias, la gente puede sentirlo casi de manera subconsciente".

Mientras rodaban *Boyhood*, cuenta Coltrane, Linklater le daba "deberes para extraer cosas de mi vida. Cosas raras. Me pedía que la próxima vez que hablara con una chica después lo escribiera todo". Esto ayudó a formar una conversación en *Boyhood* entre Mason y un personaje llamado Sheena. Al hacer *Boyhood* con Lorelei, Linklater pudo ver a su hija pasar la adolescencia y por un simulacro filmado de la misma. "Ha sido un interesante proyecto vital el que hemos hecho juntos", dice: "Lorelei podía decir cosas que normalmente un autor no dice al director. Al tercer año, me dijo, 'No quiero seguir disfrazándome más. ¿Podría morir mi personaje?". Sonríe. "Si tomas un poco de distancia no te tienes que disgustar demasiado por nada. Siempre le digo a mi hija que lo único importante es su próxima respiración".

Habitualmente, Linklater es apacible, pero Hawke dice que en los rodajes "hay algo feroz en Rick". Ha despedido a viejos amigos por pasárselo demasiado bien y a un actor de 12 años por exceso de actitud. Hawke –"llevo haciendo de Rick desde 1994"– dice que su jefe se enfurece calladamente con integridad y frustración. "¿Qué ha hecho? ¿18 películas? Eso son muchas movidas. Y está jodido porque no ha hecho 18 más".

Y ahora, cuando llega *Boyhood* [en España, el 12 de septiembre], una película que seguramente le dé mucho más reconocimiento, ya está peleando por financiar su próxima película. "Hay cierto cansancio en Rick" del que Wiggins se ha percatado: "Pero es no es malo en alguien creativo, y él lo lleva bien". Cuando Linklater toma un tema, lo lleva a la infancia, a volver a ser un niño que busca en una película un lugar mejor, aunque tenga que inventárselo.

FOTOS: MATT LANKES (1), CORTESÍA DE LINKLATER (2 Y 3).















LA FOTO DEL MES

Marianne Faithfull, la cómplice

Eran sabidas las malas compañías de Marianne Faithfull (Londres, 1946) desde el día en que, aun casada con el supergalerista **John Dunbar**, tomó algo más que el café con tres de los **Rolling Stones** antes de decidirse por **Jagger**. Era 1966. Abandonada a su suerte al principio de los 70, uno de sus tumbos le llevó a París, donde ahora ha revelado (en la revista 'Mojo') que su novio camello fue el suministrador de la dosis que mató a **Jim Morrison**. Después de eso llegó su caída hasta el vagabundeo, más tarde su resurrección, y ahora, con un nuevo disco. Pero esta hoja de contactos de **Terry O'Neill**, de 1964, la captura en la puerta de acceso a la fama, aún inocente.

FOTO: TERRY O'NEILL/HULTON ARCHIVE/GETTY IMAGES.

EL DÍA QUE N

FESTIVAL



ACIÓ EL DE ROCK

DE MOUNT TAM A WOODSTOCK Y ALTAMONT: LA ERA SALVAJE QUE HIZO POSIBLE QUE EXISTAN COACHELLA O BENICÀSSIM

Por DAVID BROWNE



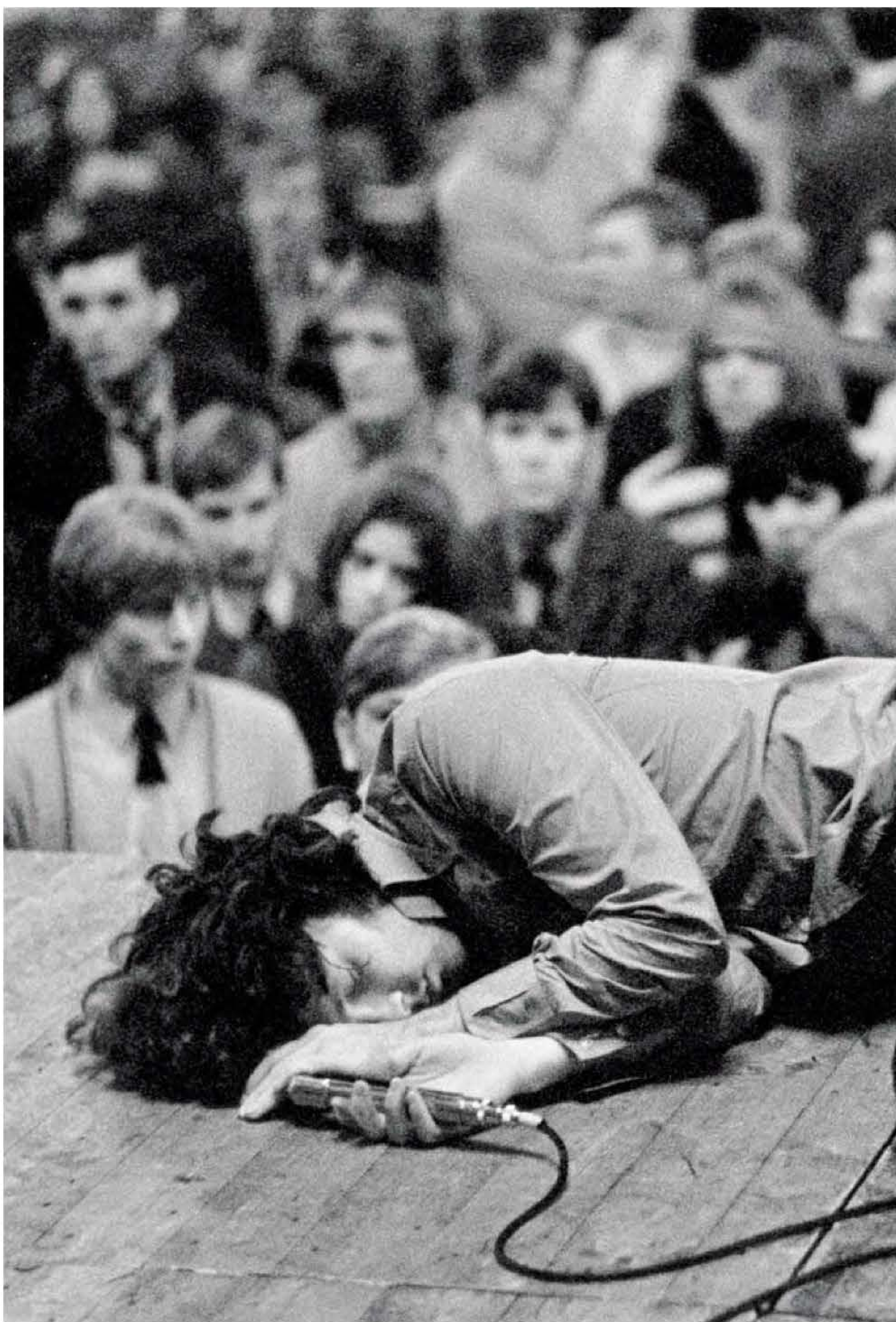
400.000 HIJOS DE ACUARIO. La multitud en Woodstock, antes de que saliera Joe Cocker.

En lo que respecta a momentos cruciales, era sencillo, incluso pintoresco. Durante dos jornadas de 1967, unos 40.000 fans se encaminaron hacia un parque en lo alto del monte Tamalpais, al norte de San Francisco. Fueron a pie, en coche y en autobuses escolares alquilados, y se sentaron al sol y fumaron hierba mientras veían a los Doors, los Byrds y Captain Beefheart. Las entradas costaban dos dólares de entonces y un enorme globo con una imagen de Buda recibía a los asistentes. Los conciertos debían terminar cuando oscurecía, porque el parque no tenía electricidad. La era hippie daba sus primeros pasos, y buena parte del público llevaba el pelo corto y camisas con cuello. Según uno de los organizadores, el ejecutivo de radio Tom Rounds, la seguridad consistía en "policías del parque y naturalistas que hablaban de agujas de pino". Después, el titular de un periódico local rezaba a toda página: "Hippies reciben un ramo por su buen comportamiento".

Justo nueve días antes, los Beatles habían publicado su obra maestra, *Sgt. Pepper's lonely hearts club band*, y cambiaron la música. Sin embargo, a su manera, esta reunión en el monte Tam –oficialmente conocida como Fantasy Fair and Magic Mountain Music Festival– creó algo igual de profundo: el primer festival de rock.

En la era de Coachella, Primavera Sound y Glastonbury, los grandes festivales son habituales dentro del panorama pop. Sin embargo, hasta el Verano del Amor, la idea de decenas de miles de personas reuniéndose en espacios abiertos y escuchando a una selección de bandas resultaba inaudita. Entre 1967 y mediados de los 70, los festivales al aire libre se convirtieron en un pilar de la vida del rock. Solían estar anárquicamente organizados y acababan embarrados, pero también acogieron algunos de los momentos más cruciales de la música: Jimi Hendrix prendiendo fuego a su guitarra en Monterrey, Sly and the Family Stone entregando una extática *I want to take you higher* en Woodstock, un Bob Dylan con traje blanco emergiendo de su retiro en Wight (1969). Encarnaban la idea de una comunidad rockera; sus triunfos y errores fueron lecciones para el festival moderno.

Ahora estaban destinados a enmendar algunos de los problemas de los conciertos de rock de los 60. En una actuación de los Rolling Stones en el Cow Palace de San Francisco, en 1966, Rounds observó cómo jóvenes fans, algunos de apenas 13 años, se precipitaban emocionados hacia las barreras, solo para ser recogidos por los de seguridad y empujados de vuelta a la multitud, y a veces contra el duro suelo de cemento.



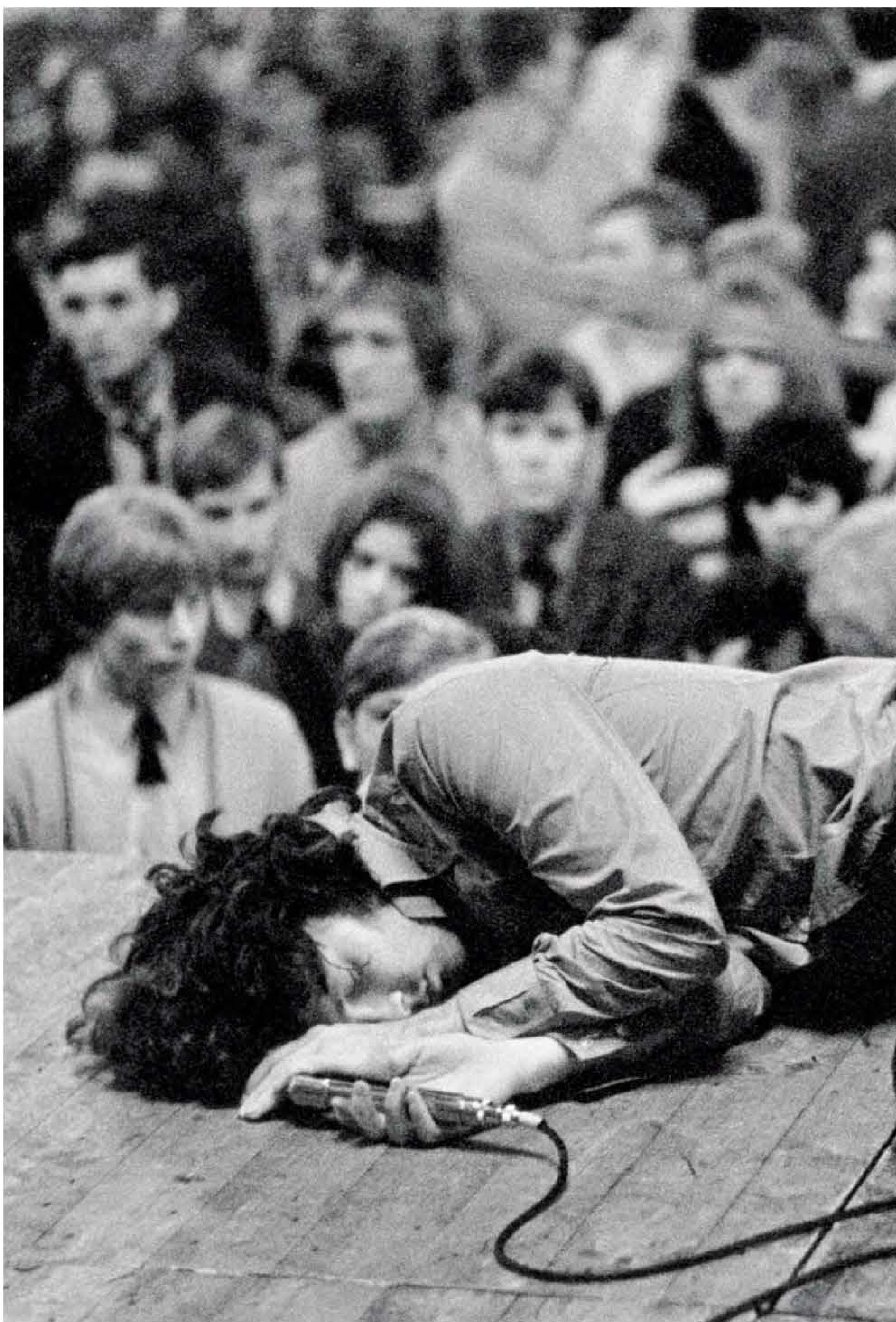
"MONTEREY REPRESENTABA LA IDEA DE PAZ Y AMOR DE LOS 60" –CHRIS HILLMAN (BYRDS)

En lo que respecta a momentos cruciales, era sencillo, incluso pintoresco. Durante dos jornadas de 1967, unos 40.000 fans se encaminaron hacia un parque en lo alto del monte Tamalpais, al norte de San Francisco. Fueron a pie, en coche y en autobuses escolares alquilados, y se sentaron al sol y fumaron hierba mientras veían a los Doors, los Byrds y Captain Beefheart. Las entradas costaban dos dólares de entonces y un enorme globo con una imagen de Buda recibía a los asistentes. Los conciertos debían terminar cuando oscurecía, porque el parque no tenía electricidad. La era hippie daba sus primeros pasos, y buena parte del público llevaba el pelo corto y camisas con cuello. Según uno de los organizadores, el ejecutivo de radio Tom Rounds, la seguridad consistía en "policías del parque y naturalistas que hablaban de agujas de pino". Después, el titular de un periódico local rezaba a toda página: "Hippies reciben un ramo por su buen comportamiento".

Justo nueve días antes, los Beatles habían publicado su obra maestra, *Sgt. Pepper's lonely hearts club band*, y cambiaron la música. Sin embargo, a su manera, esta reunión en el monte Tam –oficialmente conocida como Fantasy Fair and Magic Mountain Music Festival– creó algo igual de profundo: el primer festival de rock.

En la era de Coachella, Primavera Sound y Glastonbury, los grandes festivales son habituales dentro del panorama pop. Sin embargo, hasta el Verano del Amor, la idea de decenas de miles de personas reuniéndose en espacios abiertos y escuchando a una selección de bandas resultaba inaudita. Entre 1967 y mediados de los 70, los festivales al aire libre se convirtieron en un pilar de la vida del rock. Solían estar anárquicamente organizados y acababan embarrados, pero también acogieron algunos de los momentos más cruciales de la música: Jimi Hendrix prendiendo fuego a su guitarra en Monterrey, Sly and the Family Stone entregando una extática *I want to take you higher* en Woodstock, un Bob Dylan con traje blanco emergiendo de su retiro en Wight (1969). Encarnaban la idea de una comunidad rockera; sus triunfos y errores fueron lecciones para el festival moderno.

Ahora estaban destinados a enmendar algunos de los problemas de los conciertos de rock de los 60. En una actuación de los Rolling Stones en el Cow Palace de San Francisco, en 1966, Rounds observó cómo jóvenes fans, algunos de apenas 13 años, se precipitaban emocionados hacia las barreras, solo para ser recogidos por los de seguridad y empujados de vuelta a la multitud, y a veces contra el duro suelo de cemento.



"MONTEREY REPRESENTABA LA IDEA DE PAZ Y AMOR DE LOS 60" –CHRIS HILLMAN (BYRDS)



Los Doors actuaron en Mount Tam (1967), uno de los primeros festivales.

"Ese sonido cuando se golpeaban era horrible. Recuerdo decirle a uno de mis compañeros: 'Tiene que haber una manera mejor de hacer esto. ¿Qué tal si lo hacemos al aire libre?", cuenta Rounds.

En la misma época, el mánager y director de Dunhill Records, Lou Adler, habló con John Phillips y Cass Elliot, de Mamas and the Papas, y Paul McCartney sobre festivales de jazz y folk como el de Newport. La conversación derivó en cómo "el rock no era considerado un arte como lo era el jazz", comenta Adler. Poco después, Adler y Phillips urdieron un ambicioso plan: tres días de pop, rock y soul en el recinto ferial del condado de Monterey, en California.

Adler y Phillips se encontraron con que el gobierno local oponía resistencia, preocupado por tener a miles de hippies deambulando por la conservadora ciudad. Phillips se ganó a los funcionarios hablándoles de los ingresos que iban a generar; también fue de ayuda que los cabezas de cartel anunciados, Mamas and the Papas y Simon & Garfunkel, figurasen en las listas de éxitos. "No estoy seguro de que hubieran aceptado de haberles dicho 'Grateful Dead", reconoce Adler.

Phillips y Alder echaron mano de sus amigos músicos para que les dieran ideas sobre a quién debían contratar. McCartney sugirió a Hendrix; el mánager de los Stones, Andrew Loog Oldham, dijo que debían llamar a The Who. Por problemas con el visado, quedaron fuera los Kinks y Donovan; y, a día de hoy, nadie está seguro de si los Doors fueron invitados o no.

PARA COMPENSAR LA AUSENCIA de nombres de la Motown (según Adler, nadie sabía cómo contactar con Berry Gordy), contaron con Otis Redding. Durante el transcurso de tres armoniosos días, los músicos se paseaban por el backstage, comiendo langosta y bistec, mientras un público –que acabó superando las 50.000 personas– se tragaba todo, desde los Dead hasta Lou Rawls. "Todo el mundo jugaba en el mismo campo y era civilizado", recuerda Chris Hillman de los Byrds, que actuó y se paseó por el lugar junto a John Entwistle de The Who: "Era la perfecta representación de la idea de paz y amor de mediados de los 60.".

En algunos casos, las propias bandas veían por primera vez a sus compañeros. "Estábamos a un lado del escenario, y Hendrix estaba moviendo las manos sobre el fuego como si se tratase de una movida espiritual extraña", cuenta Grace Slick. "Y luego tumbó su guitarra y le prendió fuego. Nos quedamos en plan, '¡Uau!".

Adler había oído que The Who podían sembrar el caos con su equipo, pero aún así salió al escenario para salvar la batería de Keith Moon cuando, al terminar, la banda empezó a destrozar sus instrumentos. "Sabíamos cómo eran sus directos en Inglaterra, pero esto alcanzaba otro nivel", recuerda Adler. Las buenas palabras sobre Monterey se extendieron rápidamente. Robbie Robertson, de The Band, se encontró con Brian Jones, de los Stones, quien había merodeado felizmente por el festival. "Me contó que fue muy bonito", comenta Robertson. "Y que una detrás de otra, las actuaciones eran fantásticas".

Jóvenes promotores de rock escucharon las mismas opiniones, y en los dos años que le siguieron, festivales de impresionante cartel entraron a formar parte del panorama rock. Casi 100.000 personas acudieron al Miami Pop Festival a finales de 1968 para ver a los Dead, Joni Mitchell, Marvin Gaye y Chuck Berry; al año siguiente, 130.000 escucharon a Janis Joplin y Creedence Clearwater Revival en el Atlanta International Pop Festival.



LA FURIA Y EL CAOS El 'grand finale' de los Who en Monterey (1967) .

Michael Lang, un promotor de 23 años, se sintió tan inspirado por Monterey que organizó el primer festival de pop de Miami. Y tenía otros planes. En la granja de Max Yasgur, a unas horas al norte de Nueva York, esperaba que alrededor de 200.000 personas acudieran al Woodstock Music & Art Fair, en agosto de 1969. Se presentaron el doble. El encargado de abrir el festival, el cantautor Tim Hardin, cambió de opinión en el último minuto (convencieron a Richie Havens para sustituirle). Jefferson Airplane tuvieron que esperar en el backstage casi 12 horas hasta para actuar. "No tenía la espectacular precisión de Monterey", asegura Slick.

Llegando en helicóptero, Robertson vio el increíble océano de cuerpos. "Todo resultaba apabullante. Nadie en el mundo había montado un festival a esta escala", explica. En esos tres días también se presenciaron una sobredosis de heroína, 33 arrestos por drogas y a miles de personas que se colaron. Salir era más difícil que entrar: el coche de The Band tuvo que ser sacado del barro por una grúa.

Pero enseguida todo el mundo se dio cuenta de que se había hecho historia. Las multitudes empapadas por la lluvia fueron testigos de exitosas actuaciones de Santana y Joe Cocker, el debut festivalero de Crosby, Stills, Nash and Young, y (para los 80.000 que quedaban al final) el culminante *Star spangled banner* de Hendrix. Woodstock auguró una nueva era del rock más cargada de festivales... que acabaría incluso más pronto de lo esperado.

UNAS 400.000 PERSONAS ENTRARON SIN PAGAR EN WATKINS GLEN

En teoría el Altamont Speedway Free Festival era una secuela lógica de Woodstock. Instalado a las afueras de San Francisco, cuatro meses más tarde, contaba con un cartel espectacular: los Rolling Stones, Grateful Dead, CSNY, Santana, Flying Burrito Brothers y Jefferson Airplane.

En principio, se había planeado como un concierto gratuito de los Stones en el Golden Gate Park (San Francisco)para finalizar su primera gira por EE UU en tres años. A sugerencia de Jefferson, los Ángeles del Infierno fueron contratados como encargados de seguridad ("En parte fue nuestra culpa", admite Slick), y la situación se tornó violenta y fea. A Marty Balin de Jefferson lo dejaron inconsciente tras decirle "Que te jodan" a un *ángel* que amenazaba al público; otro *ángel* casi no le deja subirse al escenario a Hillman, con su bajo a cuestas. "Los Ángeles se metían entre el público como una panda de vikingos. Algo iba a pasar", recuerda Hillman.

A medida que su helicóptero subía desde el Altamont Speedway, Paul Kantner (Jefferson) se giró hacia Slick. "Me dijo, 'Vaya, parece que alguien ha sido empujado o apuñalado ahí abajo'. Y tenía razón", recuerda Slick. Un chaval afroamericano de 18 años llamado Meredith Hunter había

corrido hacia el escenario con una pistola en la mano, y al menos un Ángel se abalanzó sobre él y le apuñaló. “Podría haber sido un gran día”, comenta Lang, asesor del festival, que asegura que él no supo que los Ángeles iban a encargarse de la seguridad hasta el día antes. “El ambiente era infernal a 15 metros del escenario, pero hacia atrás la gente era ajena a todo. Preguntaban por qué había parado de sonar la música. Fue todo lo que no fue Woodstock”, recuerda. (El *ángel* acusado de asesinato fue absuelto alegando defensa propia).







UN SUEÑO DE AMOR Y ARMONÍA
Los Byrds actuando en Mount Tam (1967). Debajo, entradas para Woodstock y Monterey, y público hippie en Woodstock.

A PESAR DE QUE EN GENERAL SE le echa la culpa a Altamont de la muerte del festival de rock, el éxito de la marca Woodstock –un documental que recaudó más de 35 millones de euros y un triple LP que fue un éxito de ventas– se merece parte de la responsabilidad. Buscando un nuevo Woodstock, los promotores se volvieron locos a lo largo de 1970. Pero donde Woodstock tuvo suerte, a pesar de la gente que se colaba y del mal tiempo, sus sucesores no fueron tan afortunados. Fans furiosos atacaron el Atlanta Pop Festival, el New York Pop Festival y el Strawberry Fields Festival, a las afueras de Toronto, cuyos promotores perdieron más de 700.000 euros cuando más de 90.000 fans exigieron entrar gratis. Joni Mitchell fue brutalmente interrumpida en el Isle Of Wight de 1970, que también sufrió hogueras y gente que se coló.

Asustados ante la idea de otro Woodstock en su zona, las comunidades locales hacían todo lo posible para cancelar los festivales. El pueblo de Middlefield (Connecticut) decidió después de todo que no quería un festival en la zona de esquí de Power Ridge, y la mayoría de los cabezas de cartel programados –Joplin, Fleetwood Mac, James Taylor y Allman Brothers Band, entre otros– no se presentaron –el promotor acabó encarcelado al no poder devolver el dinero de las entradas–. El Procurador General de Iowa casi canceló un festival antes de que arrancara, y el gobernador de Hawai prohibió la propuesta del World Peace Festival en el estado alegando “la evidente congestión de basura, sanidad pública y tráfico y otros problemas relacionados”. Lang no volvió a organizar otro festival hasta el Woodstock II en 1994.

Aunque los festivales de gran escala estaban en declive, esto no impidió que dos promotores, Jim Koplik y Shelly Finkel, planearan un espectáculo de un día en Watkins Glen, al norte del estado de Nueva York, en el verano de 1973. El cartel –The Band, los Dead y Allman Brothers– era fantástico, y según Koplik, el festival generó ingresos de inmediato al vender 200.000 entradas. Una oficina entre bastidores estaba equipada con lo que Koplik denomina una “mini montaña” de cocaína: “Las bandas se enteraron de la existencia de nuestro montón e invadían la oficina. Los Allman, sobre todo, porque eso significaba que tenían más cantidad de la suya para ellos”, recuerda.

Watkins Glen se convirtió involuntariamente en un festival de dos días, cuando los fans se acercaron un día antes para ver las pruebas de sonido. El día de apertura, ocurrió algo impensable: se presentaron otras 400.000 personas. “Pensamos que sería peor enfrentarnos a una revuelta, así que dejamos entrar a todo el mundo (gratis)”, explica Koplik. Watkins Glen superó a Woodstock, con 100.000 personas más.

A pesar de los baños colapsados y otros problemas, el festival fue sorprendentemente bien, terminando con una excepcional improvisación entre los miembros de las tres bandas. Pero para Robbie Robertson, Watkins Glen era un último suspiro. El directo de The Band tuvo que suspenderse temporalmente debido a la torrencial lluvia. “Ves a toda esa gente empapada de barro y parece el purgatorio”, asegura Robertson. Cuando se reanudó, vio cómo el siempre valiente promotor Bill Graham pisaba los dedos de la gente que intentaba trepar al escenario. “No siempre los puedes tratar con amor, Robbie”, le dijo a Robertson con una sonrisa. Cuando Koplik y Finkel intentaron organizar una secuela al año siguiente, el pueblo los rechazó.

Los festivales se convertirían en una tradición en Europa, pero pasó casi una década antes de la siguiente gran tentativa en Estados Unidos: los US Festival de 1982 y de 1983 financiados por Steve Wozniak. El cofundador de Apple perdió 17 millones de euros. El festival de rock no resucitaría hasta la llegada de Coachella en 1999.

El simbólico final de la primera y a menudo gloriosa era del festival de rock tuvo lugar en Watkins Glen. Seis años antes, en el Fantasy Fair, dos paracaidistas de caída libre se tiraban mientras Fifth Dimension tocaba su éxito pop *Up, up and away*. En Watkins Glen, un paracaidista, ajeno al festival, saltó desde un avión durante el directo de The Band y encendió unas bengalas prendiéndose fuego a sí mismo. Su cuerpo fue descubierto fuera del cámping. Los supervivientes de la primera era de los festivales miran atrás con asombro y lamentos. “Siendo joven, piensas, ‘Esto no es más que el principio, esto va a ser incluso más maravilloso’. Bueno, pues no tanto”, comenta Slick.

LIZ



...Y ahora sabe



LA MAESTRA *es* ZY CAPLAN

que lo difícil de la serie 'Masters of sex' no son las escenas de cama

Por STEPHEN RODRICK Fotografía de PEGGY SIROTA



Una espátula y un aparato para hacer salchichas rodean a Lizzy Caplan, que está muy lejos del estudio de grabación de su serie, *Masters of sex* (que en España emite Canal +). Viste vaqueros y sandalias con los dedos al descubierto. Esto podría ser un error, dado que está entrando a una cámara frigorífica repleta de cerdos muertos colgados de ganchos. El espacio es muy justo en el almacén de comida de Lindy & Grundys, una carnicería pija de Los Ángeles, y uno de sus hombros humanos se roza con el hombro de un cerdo. Caplan emite un pequeño aullido.

"Esto es terrorífico", dice con una sonrisa medio mueca. "No como mucho cerdo porque la parte de fuera tiene el mismo color que la carne. Necesitas esa desconexión que tienes con la ternera".

Caplan está en una clase para fabricar salchichas, y, un poco más tarde, le enseñarán el Dickeron, un artilugio parecido a una espada que afila cuchillos. "Muy pronto voy a estar preparando mis propias salchicas", dice Caplan. Se toma una pausa, haciendo que salten sus gigantes ojos entre verduzcos y grises que han dominado multitud de series y películas de televisión que nadie vio: "Una vez que me haga con mi propia máquina de pollas".

Caplan eligió la clase de hacer salchichas para nuestro encuentro, y yo hice un chiste sobre que me sentía un poco incómodo escribiendo sobre una mujer amasando cerdo. "Estoy haciendo que sea difícil para ti porque vas a tener que trabajar duro para no meter dobles sentidos sobre salchichas", dice Caplan. Pero ¿no serían apropiados los chistes dado que ella eligió el lugar? Caplan me devuelve una mirada fulminante. "Desde luego que lo serían, pero espero más que eso de ti".

Resultaba difícil discernir si estaba bromeando o no. Es una vibración que Caplan transmite a los no iniciados. "Parte de su truco es dar la impresión de ser tan fría y distante al principio, pero no es así en absoluto", dice Seth Rogen, que la conoce desde que eran adolescentes en la serie *Freaks and geeks* (1999/2000) y que recientemente dirigió a Caplan en la comedia de espías *The interview*, de próximo estreno. "Lizzy es muy dulce una vez que llegas a conocerla. Siempre ha interpretado a la chica lista y divertida que va al grano y pasa de la mierda. Es mucho más difícil que lo que hago yo, que es hacer el tonto".

En cierta manera, el misterio de la fabricación de salchichas es una metáfora válida para la carrera de Caplan (no, en serio). A sus 32 años, Caplan es más conocida por sus papeles de tranquilizadora chica soñada (ver Zooey Deschanel y Kirsten Dunst) en un puñado de proyectos poco vistos pero hilarantes –entra en Internet y echa un vistazo a los catéteres con vicodina de *Party down* o la juerga de chicas de *Bachelorette* (2012)– en los que es la chica sarcástica con el corazón hecho de algún tipo de aleación metálica que no es oro. Era una buena vida, pero Caplan se sentía encasillada como "esa chica" y se preguntaba si eso era todo lo que Hollywood guardaba para ella.

Y entonces fue cuando apareció el sexo. Caplan está viviendo la segunda temporada de *Masters of sex,* en la que interpreta a Virginia Johnson, la colega de investigación/colega de despacho/colega sexual del doctor William Masters en su estudio de comportamiento sexual en la década de los cincuenta. Con el tiempo, sus estudios les darían la fama a ambos, pero los primeros años fueron desgarradores, especialmente para Johnson. Hay más que un poco de Caplan en Johnson, no tanto la parte sexual como la necesidad de ser tomada en serio en una industria que la miraba por encima del hombro con facilidad. Las dudas de los directores de casting terminaron por ser también las suyas.

Y duraron incluso después de conseguir el papel. Caplan, el coprotagonista Michael Sheen y la creadora de la serie Michelle Ashford se evieron en Los Ángeles con los ejecutivos de Showtime (que produce la serie) después de que el episodio piloto fuera aceptado en 2012. Sheen, un actor galés de formación clásica que da la sensación de haber interpretado a Tony Blair toda su carrera, contó ceremonioso cómo interpretó a Jesucristo en una recreación de 72 horas de duración de la Pasión. Caplan escuchó con atención y sintió cómo todos los ojos se volvieron después hacia ella.

"Bueno, yo una vez salí en una película con [el humorista] Dane Cook", dijo. Todo el mundo en la sala se rió a carcajadas. Pero cuando Caplan volvió a su coche, pensó: "Estoy sentada al lado de Jesucristo, y todo el mundo come de su mano". Entonces fue cuando empezó a llorar.

En la tienda, Caplan fríe a preguntas a Amelia, la carnicera, de manera no muy distinta a como lo harían sus personajes –"¿Alguna vez has cogido un cerdo, lo has abierto y ha aparecido un bebé cerdo?"– y la conversación rápidamente gira hacia las proclividades sexuales de los hombres americanos en relación a la carne. Amelia cuenta cómo extraños le mandan mensajes con lo que les gustaría hacerle entre el cerdo.

"¡Qué desagradable!", grita Caplan por encima del ruido de trituración de cerdos. Se añade hielo para facilitar la transición de carne de cerdo a salchicha. "Eso salió en las noticias hace poco, habían arrestado a alguien por hacerlo. Es como porno animal, pero matando al animal. Como quitar la cabeza a un pollo mientras te corres".

Amelia está horrorizada. "Oh, no. Eso me quita las ganas de todo", dice.

Caplan se pone pensativa un momento. "Pero ¿no te conforta el corazón de alguna manera saber que hay algo para todos?".

Amelia no sabe qué decir, así que limpia los restos de cerdo y hielo que quedan después de haber hecho las salchichas. Un poco más tarde, Caplan sale de la carnicería con una bolsa de salchichas que preparará para su padre mañana. Se sienta en una mesa reservada en un restaurante cercano, y aunque no pone ningún muro, se la ve reticente, dejando claro que se siente mucho más cómoda hablando de decapitar pollos que de su vida privada.

> "No ha pasado ni un día en tres años en que no haya pensado en este papel", dice de 'Masters...": "No recuerdo un tiempo anterior a Virginia Johnson"

Creció cerca de aquí, en Miracle Mile, Los Ángeles. Caplan es la más joven de los tres hijos de un abogado. Tuvo la infancia de un típico niño judío en Los Ángeles, un bar mitzvah, un profesor de piano dominante, un viaje a Israel, y un hogar liberal en el que se podían hacer preguntas sobre sexo. Pero entonces su madre enfermó y murió cuando Caplan tenía 13 años. En la época del duelo, Caplan tuvo el primer pensamiento de querer ser actriz.

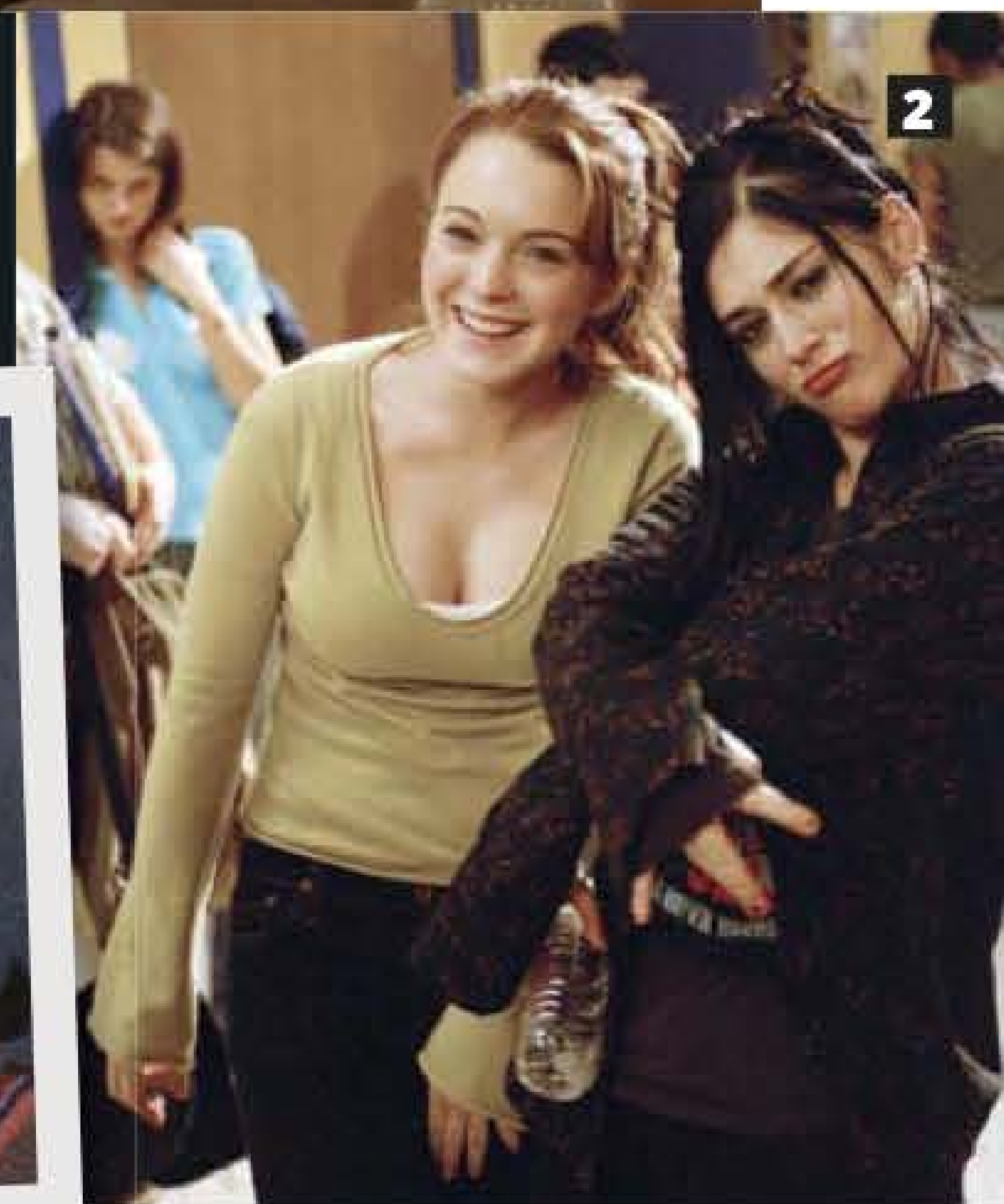
"Extrañamente, a partir de esa edad pensé que la única razón por la que podría intentar ser actriz era porque me había sucedido esa cosa horrible", susurra. "Como que algo oscuro y terrible tenía que suceder para conseguir mis galones de ser humano y ser capaz de convertirme en actriz. No sé de dónde salió aquel pensamiento".





L.A.Woman

(1) Sheen y Caplan en un episodio de 'Masters of sex'. **(2)** Con Lindsay Lohan en 'Chicas malas' (2004). **(3)** Caplan en su último año de instituto, en el año 2000.





Caplan fue a un instituto de artes en Los Ángeles, y empezó a asistir a audiciones. Su primer papel fue en la serie *Freaks and geeks*, coprotagonizada por Rogen, que la recuerda como "divertida, judía e inteligente, el lote perfecto para mí". Se suponía que solo iba a aparecer en un episodio, pero su encanto ganó a los creadores Paul Feig y Judd Apatow. "Había algo único en su interpretación", recuerda Apatow. "Así que la llamamos de nuevo. Luego, cuando llegó la hora de filmar el último episodio, estábamos tan impresionados por su trabajo que pensamos: '¿Y si el personaje de Jason Segel empezara a salir con Lizzy?'. Resultó increíble".

La experiencia de *Freaks and geeks* sentó las bases para la mayor parte de la carrera de Caplan en la veintena: ganaba aclamación silenciosa por papeles tipo "¿quién es esa chica?" en series y películas que desaparecían. Caplan calcula que rodó unos siete episodios piloto. Hubo momentos brillantes, pero muchas negativas: a su rol en *Chicas malas* (Mark Waters, 2004) le siguió un año en blanco. Consiguió un papel en *True blood* en 2008, con trauma incluido. En su segundo día, hubo de hacer el primer desnudo de su carrera.

"Recuerdo las horas de charla preparatoria con mis amigos, como 'dime que mi cuerpo no es raro'", dice Caplan. "Entré en el camerino, y donde están las ropas que te tienes que poner sólo había unas bragas".

Caplan hizo lo que haría la mayoría: se metió unos tragos de vodka, se emborrachó y empezó a preguntar a los miembros del equipo técnico si les gustaba su culo. Caplan relata la historia con cierta reticencia, quizá arrepintiéndose de esa y otras historias de cuando era joven y descarada –como cuando en su cumpleaños cayó dormida desnuda y abierta de piernas en la cama, lo que animó a su compañero de piso homosexual a mudarse–, y está claro que quiere que la vean bajo una luz más seria ahora que está en *Masters of sex*.

SOÑAR CON LAS ESTRELLAS llega a destrozarte el alma cuando te dicen 'no' por milésima vez", dice. "No quería seguir siendo continuamente rechazada. Estaba ya abriendo la puerta a pensar que nunca volvería a hacer nada más cuando este papel apareció. En el último suspiro".

Desde que empezó *Masters of sex*, Caplan no ha dejado ir a su personaje. Persuadió a Thomas Maier, autor del libro en el que se basa la serie, para que le dejara escuchar algunas de las entrevistas grabadas con Virginia Johnson. Se fascinó con las contradicciones de Johnson, que insistía en que ella nunca amó a William Masters aun cuando acabaron estando casados durante dos décadas. "No ha pasado ni un solo día en estos últimos tres años en el que no haya pensado en este trabajo", dice Caplan. "No recuerdo un tiempo anterior a Virginia Johnson".

Caplan acarició la idea de pasar una noche con Johnson en su residencia asistida de San Luis (Misuri), pero no ocurrió. Johnson murió el año pasado y se mostraba ambivalente sobre la serie. Pero Caplan, que salió con Matthew Perry *(Friends)* durante años y se describe como "reciente y seriamente soltera", ve algo de sí misma en Johnson.

"Ella quería ser madre, pero no quería ser necesariamente esposa", dice Caplan. "Todavía tengo esta idealizada visión en la que quizá llegue a ser ambas cosas a la vez. Ese es el objetivo ahora mismo. Pero ella se diseñó su propia vida, eligiendo de cada parte lo que más le interesaba. Eso era difícil para una mujer en los años 50. Y así es como quiero vivir mi vida. Es un acto de valentía para las mujeres que eligen no casarse, que pueden tener niños por su propia cuenta y persiguen sus carreras en primer lugar".

Pero no es solo la parte feminista de Johnson la que conecta con Caplan. Johnson es habitualmente ridiculizada en el libro y en la serie por arreglárselas con descaro y no con sustancia. No está lejos de como Caplan era observada en Hollywood antes de *Masters of sex*. "Creo que Lizzy miró a Virginia y dijo: 'Hay tantas cosas con las que me puedo identificar", opina Ashford, la creadora de la serie. "Ha vivido esto en sus propias carnes".

La gran ironía es que las escenas de sexo en *Masters of sex* son la parte fácil de la serie para Caplan. Después del vodka en el set de *True blood*, ha alcanzado un gran confort con su cuerpo desnudo. Antes de una reciente grabación en la que Caplan y Sheen se acuestan, Caplan se reclinó, elevó sus piernas y gritó: "Ah, de nuevo en casa".

La tensión psicológica de Virginia Johnson ha resultado más difícil. Caplan parece exhausta por la experiencia. Hace pocas semanas, se encontró a sí misma en su camerino diciéndose: "No quiero hacer esto, no quiero hacer esto, ojalá pudiera hacer cualquier cosa menos esto".

"Fue una momentánea crisis existencial del tipo: 'Qué coño, ¿qué hago aquí?", dice. "Pero pasó realmente rápido. Sólo es mi segunda ven en un segunda temporada. Soy tan afortunada". Caplan deja escapar entonces una rápida sonrisa. Entonces coge su bolsa con la carne y se dirige a su BMW. No habrá lloros esta noche.

HEAVY Y GAY ¿SALGO O NO SALGO?

CUERO, TIPOS MUSCULOSOS, TORSOS DESNUDOS... PODRÍA SER PORNO HOMO O UNA PORTADA DE ROCK DURO. PERO EL METAL NO ES 'HOMOFRIENDLY'. "SE ESCONDE LA HOMOSEXUALIDAD", DICE UN PERIODISTA; "SOMOS BICHOS RAROS", RECALCA UN MÚSICO. HAY DEBATE ENTRE GAIS Y METALEROS

POR IVAR MUÑOZ-ROJAS

A MEDIADOS DE LOS 80, JUDAS PRIEST VENDÍA MILLONES DE DISCOS, llenaba grandes pabellones hasta en la ciudad más olvidada de EE UU y su vocalista, Rob Halford, con su rango vocal de cuatro octavas, era conocido como "The Metal God" (el dios del metal). Miles de padres se echaban las manos a la cabeza por sus canciones épicas y agresivas, mientras sus hijos coreaban con el puño en alto los estribillos sobre traición, venganza y triunfo de estos héroes de clase obrera, de Birmingham (Inglaterra). De puertas adentro, sin embargo, los sentimientos eran menos liberadores y poderosos. "Después de los conciertos, mientras mis compañeros se tiraban a *groupies,* me quedaba solo en el hotel, con la única compañía de mi mano derecha", cuenta





MAESTRO DEL METAL
Rob Halford, de Judas Priest, con látigo sadomaso.

este vocalista en *Louder than hell: the definitive oral history of metal,* historia coral del rock duro; "La homosexualidad de Rob fue el secreto peor guardado del heavy", recalcan sus compañeros de grupo. Entre fotos con actrices porno y poses de tío duro, exageradas hasta lo cómico, sus preferencias sexuales quedaron escondidas. Y cuando su novio se pegó un tiro delante de sus narices, en un arranque de celos, el drama se silenció. Como en las buenas familias.

Rob Halford salió del armario en febrero de 1998. "He sido gay toda mi vida", declaró a MTV. La noticia no causó gran revuelo. Para entonces, hacía tiempo que el heavy no llenaba estadios, ya no era el cantante de Judas Priest y, fuera de nichos especializados, su carrera en solitario interesaba poco. "Su autenticidad ya no podía ser cuestionada", señala el sociólogo Keith Kahn-Harris, en *Extreme metal: Music and culture on the edge*. Porque, si hay un género musical en el que la credibilidad es determinante, ese es el metal. Y la homosexualidad ha brillado sorprendentemente por su ausencia entre estrellas duras, embutidas en cuero y con sus pechos al descubierto.

"Los grupos heavies son como las *boy bands:* se protege la sexualidad de sus miembros, para no perder público. No por la niñas, claro, sino porque el 99% de los seguidores son tíos heterosexuales". Lo explica Sergi Ramos, barcelonés de 30 años. Es gay y lleva desde 2002 al frente de Themetalcircus.com, portal de referencia en sonidos duros, en nuestro país. Es una *rara avis:* no conoce apenas otros homosexuales en los ámbitos heavies españoles, en los que se ha movido desde la adolescencia. "Siempre lo he llevado de manera abierta. Mi novio se ha venido seis veces a Iron Maiden. Pero el mundo heavy es muy machista", explica.

Habla con ironía y precisión: "Vete a un festival de heavy: la regla de que en un grupúsculo un 10% es gay, ahí se reduce a un 2 ó 3%", recalca este joven en buena forma, con pelo corto, vestido con camisa de cuadros y bermudas, entre trago y trago de un batido, en una hamburguesería en Chueca, el barrio gay de Madrid. Asegura que sólo se pone camisetas negras de grupos cuando va al gimnasio y que su lado rockero no interesa demasiado en los círculos gais no interesa demasiado: "Si digo que llevo una web heavy me preguntan: '¿Y eso se baila?'. No, no se baila".

Pero en una ocasión quiso acercar los dos mundos. Este periodista especializado en metal cuenta cómo intentó cerrar una entrevista con Rob Halford para una revista gay. Su intención era plasmar una distendida charla entre homosexuales. Se encontró con meses de largas y evasivas. "Al final le lancé la pregunta en un encuentro por otro tema. A él le daba igual hablar de ello; a quien le importaba era a su mánager, su marido", revela.

El heavy metal debe mucho a la cultura gay. Los miembros de Kiss recuerdan que en sus primeros días, a principios de los 70, compraban sus ropas, excesivas y sexuales, como ningunas hasta entonces en el rock, en el West Village, el barrio homosexual de Nueva York. El mismo Halford lo frecuentó aquella década y, de hecho, se inspiró en sus garitos para introducir el cuero apretado y las tachas en la imaginería de Judas Priest. Pronto se convirtieron en distintivos del rock duro.

"Compara el vídeo porno homosexual más recalcitrante y una foto de Manowar, no sé qué es más gay", plantea Sergi. Los tíos musculosos y las posturas de macho alfa son habituales en el imaginario del heavy, pero esta música no se ha distinguido como *homofriendly,* precisamente.

"LA HOMOSEXUALIDAD DE ROB FUE EL SECRETO PEOR GUARDADO DEL HEAVY", RECALCAN SUS COMPAÑEROS DE JUDAS.

"Si quieres comerte una polla, no tengo ningún problema, pero no tengo por qué saberlo", dijo Kerry King, de Slayer, sobre la salida del armario de Halford. No es ni mucho menos la única perla homófoba de una estrella metalera: Sebastian Bach, de Skid Row, incendió la MTV por lucir una camiseta con el lema "AIDS kills fags dead" ("El sida mata a los maricas bien muertos"); Axl Rose, de Guns N' Roses, canta que "los inmigrantes y los maricones no tienen ningún sentido", en *One in a million;* Phil Anselmo llamó "negratas y mariconazos" a no se sabe muy bien quién, borracho perdido, en un concierto de Pantera...

Aunque la homofobia más atroz en la historia del rock se manifestó lejos de cualquier capital musical, en Lillehammer, pequeña ciudad en el interior de Noruega. La noche del 21 de agosto, de 1992, Bård Guldvik, batería de la banda Emperor, asesinó a un señor homosexual, en un apaciguado parque. "Se acercó y obviamente era un gay borracho. Cuando me dijo que le acompañara al bosque, ya había decidido que lo iba a matar", contó tras ser detenido. El joven de 18 años apuñaló el estómago y pateó la cabeza de la víctima, de 37 años.

Enseguida, este adolescente desequilibrado se convirtió en un héroe en los cerrados círculos en que se movía, el black metal, la rama más extrema y sucia del metal, que nació como un mejunje de satanismo, nazismo y, efectivamente, homofobia. Con los años, este estilo se ha abierto y llegado a millones, con su potente y morbosa estética por bandera (marcada por su endemoniado y tosco maquillaje, en blanco y negro). Entre sus adeptos más eruditos está Drew Daniel, canadiense de 43 años, profesor de inglés en la Universidad Johns Hopkins, en Baltimore (EE UU), productor y veterano de la música electrónica que forma parte del dúo Matmos (colaboradores de Björk en algunos de sus álbumes). Y gay.

"Se ha *glamurizado* mucho aquel crimen. Lanzó a un grupo [Emperor] pero no quería dejar de recordar su trasfondo homófobo", explica a Rolling Stone, sobre por qué ha dedicado su reciente álbum *Why do the heathen rage?,* de su proyecto Soft Pink Truth, a Magne Andreassen, aquel hombre brutalmente asesinado, hace 22 años. Su propuesta es atípica y casi provocadora: versiona a pioneros del black metal (Darkthrone, Mayhem...), en clave house y con un barniz gay.

"Es para quienes escuchan música de manera intelectualizada, para los fans del black metal no soy más que un marica", explica. Aunque lo cierto es que aún no se ha expuesto al público metalero más radical: "Me han propuesto participar en un festival con bandas de este estilo, pero no sé si me atrevo", dice, medio en broma, medio en serio. Motivos para estar asustado no le faltarían: en la historia de este movimiento hay quemas del iglesias, asesinatos entre músicos o suicidios en honor a Satán. Y un nombre destaca por peligroso: Gaahl, cantante de Gorgoroth, que se hizo famoso por secuestrar, torturar y beber la sangre de un hombre, en 2002.

Los foros especializados echaron humo cuando Kristian Eivind Espedal, el verdadero nombre de este imprevisible músico, salió del armario, en noviembre de 2008. "Nunca he pretendido mantenerlo oculto", dijo en una entrevista con la revista alemana *Rock Hard.* Pero a más de uno le costó encajarlo: el mismo que actuaba cubierto de sangre, con el escenario lleno de cerdos desollados y monjas crucificadas, resulta que tenía una relación con un diseñador de 19 años. Su decisión le costó

FOTO ROB HALFORD, PÁGINA ANTERIOR: PAUL NATKIN/WIREIMAGE





DEL PELIGRO DE HOMOFOBIA AL RIESGO DE ACEPTACIÓN

(1) Manowar: taparrabos, aceite y mucho cuero. (2) Sebastian Bach, de Skid Row, con la camiseta que reza "El sida mata a los maricas bien muertos". (3) Drew Daniel, de Soft Pink Truth, ha grabado un disco de versiones de black metal en clave house gay. (4) Gaahl, de Gorgoroth, sorprendió al declararse gay en 2008. (5) Bard Guldvik, batería de Emperor, cumplió 9 años de cárcel por asesinar a un homosexual.







FOTOS: FIN COSTELLO/REDFERNS (1); M.C. SCHMIDT (3); STACY KRANITZ/CORBIS (4)

más de una amenaza y acabó desvinculándose profesionalmente del metal.

¿Se puede decir que el metal tiende a ser homófobo? Generalizar es necio y más en un género que, entre lo comercial y el underground más oscuro, se ramifica en decenas de subgéneros: hay thrash metal, speed metal, death metal, melodic death metal, power metal, metal core, post metal, progressive metal, nu metal, viking metal... Incluso, existen etiquetas tan especializadas, como el metal cinemático, el ecológico o incluso el cristiano. Pero, ¿qué pasa con el homo metal?

"Me suelen decir que fui el primero, y el único, que ha definido con orgullo su música como queer metal [metal marica]", responde Ben Aqua (32, EE UU), a Rolling Stone. Este diseñador y músico afincado en Austin, habla de Assacre, su proyecto de heavy gutural, técnico y homo, en el que toca todos los instrumentos y cuyo tema más escuchado en Spotify se titula *Gayer than god* (*Más gay que dios*). Se define sexualmente como "*#gaylien*" y su Facebook tiene, en el momento de escribir este reportaje, 301 *likes*. Su propuesta no pasa de la anécdota.

En otros géneros musicales determinados por la fidelidad, la autenticidad y la tradición esto no sucede. En el punk, lo gay ha impregnado el discurso de numerosas bandas, durante décadas: Big Boys y Dicks irrumpieron en los 80 como homosexuales declarados, en la conservadora Texas; en el movimiento Riot grrrl ha habido numerosas integrantes lesbianas... Y entre raperos, donde tampoco faltan posturas homófobas, sucede tres cuartos de lo mismo y el hip hop gay crece desde los 90 (Angel Haze o Big Dipper son ejemplos más recientes).

"La comunidad del metal se construye sobre extremos opuestos: lo ultra liberado y lo profundamente conservador se entrelazan en una realidad oscura y compleja", reflexiona la cabeza de Assacre. Drew Daniel le da la vuelta a la tortilla: "Si eres gay te dicen que tienes que seguir a Madonna, Beyoncé y Britney Spears. Muchos se pueden sentir como bichos raros por escuchar esta música". Ahora quizás no se trate tanto de una cuestión de homofobia, como de desinterés, apunta Sergi Ramos. Y señala: "Las cosas están cambiando. Muchos saldrían del armario si se les preguntara", dice.

Probablemente, Rob Halford les daría más de un consejo a estos últimos: a sus 62 años, sus sobrehumanos agudos vuelven a resonar junto a Judas Priest en *Reedemer of souls*, el reciente álbum de la banda británica. "Viajando solo te haces daño y hay que coger el toro por los cuernos", desgañita, en inglés, en el tema *Hell & back*, en este disco. ¿Se referirá al infierno de vivir en un armario?

A Tom Petty se le ha pasado el enfado

Por David Fricke

Fotografía de Sam Jones

Ha sobrevivido a Elvis, los Beatles, los hippies y el punk; y ahora, en su disco con los Heartbreakers, toca solo para él.

"NO ESTOY TAN ENFADADO COMO LA GENTE CREE", COMENTA animado Tom Petty en el salón del estudio de su casa en Malibú (California). "Cuando era joven, podía ponerme agresivo ante una auténtica estupidez. Quizá fue a raíz de eso que me gané esa reputación". El líder de los Heartbreakers confirma después una historia de finales de los setenta: aquella vez que se sacó una navaja de la bota durante una reunión con la discográfica y empezó a limpiarse las uñas. "Eso es cierto", admite con una carcajada y su rudo acento del norte de Florida, intacto después de cuatro décadas viviendo en el sur de California. "Recuerdo a todo el mundo levantando la vista cuando saqué la



navaja. Les hizo saber a todos algo muy importante para mí: 'No me vais a hacer cambiar de idea sobre nada de nada".

Sin embargo, Petty insiste: "No estoy enfadado de continuo. Intentaba hacer mi trabajo como mejor podía. Es duro librarse de una imagen fabricada sobre ti mismo, tenéis que entender eso. Pero desde luego no soy un tío colérico". Sonríe ampliamante a través de su barba color arena. "Probablemente esté viviendo el período más agradable de mi vida".

Una razón de peso: Petty y los Heartbreakers han hecho este año uno de sus mejores álbumes, *Hypnotic eye* –un regreso al chispeante rock de garaje y a las tensas historias de perdedores de *Tom Petty & the Heartbreakers* (1976) y el doble platino *Damn the torpedoes* (1979)– y van a presentarlo en una gira de dos meses por Norteamérica. "Esta ha sido la primera semana de ensayos", contaba en su casa. "Nos aprendimos cinco o seis de los temas an aquellos días, y de primeras suenan bien, lo cual es una buena señal", añade, rebosante de alegría.

"No me queda nada por conseguir en lo que a mi carrera se refiere. Simplemente intento ser mejor", asegura Petty, quien también está preparando una reedición de lujo de su obra maestra en solitario, *Wildflowers* (1994), a publicar antes de que finalice el año. "Estaría haciendo esto aunque las cosas me hubieran ido terriblemente mal", confiesa el guitarrista.

Y no fue así. Nacido en Gainesville, Florida, hijo de un vendedor de seguros, Petty llevó una vida totalmente rockera desde el principio: conociendo a Elvis Presley, en 1961, en el rodaje de una película; emulando a los Beatles y a los Animals en un conjunto de Gainesville, los Epics; haciéndose hippie con su siguiente grupo, Mudcrutch, del que también formaban parte los futuros guitarrista y teclista de los Heartbreakers, Mike Campbell y Benmont Tench.

En su salón, en el transcurso de cuatro horas y mucho café, Petty habla de manera lenta y meditada sobre el alto precio a pagar por su pasión –una horrible relación con su padre; la lucha por cumplir sus sueños rockeros y encontrar su voz como compositor–, haciendo una pausa para buscar entre sus recuerdos sobre todo detalles coloristas, a veces dolorosos.

Petty también es franco al dar las gracias: por su éxito, su vida doméstica (lleva 13 años casado con su segunda esposa, Dana, y tiene dos hijas de su primer matrimonio, Adria y Kimberly) y sus preciadas amistades con ídolos como Bob Dylan y Johnny Cash. "Un pequeño chaval maltratado se refugió en el rock and roll", dice Petty en voz baja. "De alguna forma mi karma resultó así".

Asegura que puede oír algo así como ma de componer en músicos jóvenes. "No consigo dar en el clavo, aunque buena parte es, curiosamente, en la nueva música country", explica. Cita una canción que escuchó el otro día llamada *What would Tom Petty do?* de la cantante y compositora Emma-Lee. "Habla sobre cuando hay dudas, qué haría Tom Petty. No sé lo que haría Tom Petty, pero gracias por preguntar". Se ríe, algo desconcertado.

¿Te sigues emocionando cuando publicas un nuevo álbum?

Sí. Tengo mucha curiosidad por ver lo que pasa, si a la gente le gusta. Pongo mi corazón y mi alma en este disco, y espero que haya constancia de ello en alguna parte. Pero se suaviza con lo que ocurre en la actualidad. Los discos suben rápido por las listas, pero en una semana o dos, se acabó. Me he perdido algunos lanzamientos importantes de los que ni siquiera oí hablar. Bruce Springsteen sacó un disco hace ya unos meses [*High hopes*]; nadie me lo dijo. No lo descubrí hasta dos meses después de que saliera a la calle. Y yo en plan "no, es mentira".

"Ahora los discos suben rápido por las listas pero luego, en solo una semana o dos, se acabó"

También te has distanciado del negocio de la música. 'Hypnotic eye' es tu tercer trabajo de estudio en diez años.

Pero siempre he sido capaz de sentir lo que estaba pasando. Hay que retroceder bastante a cuando era joven y coleccionista de discos. Conocía todo lo que salía. Iba a la tienda de discos y decía: "Tío, me tienes que guardar uno de esos". Con los discos de los Beatles siempre era igual: "Seré el primero al que llames, ¿verdad?".

¿Cómo era el ambiente cuando publicaste tu primer álbum con los Heartbreakers en 1976?

Eso fue importante. Habíamos vuelto a Gainesville a ensayar para nuestra primera gira. Mientras estábamos allí, salió el disco. Fuimos a alguna cadena de tiendas y estaba en uno de los estantes. Era una sensación brutal, como si hubiéramos escalado el Everest. Antes de voler a irnos, nos dijeron que iban a poner el disco en la radio, porque éramos de allí. Dos de los don y Don Felder], así que anunciaron: "Tenemos discos de dos bandas de Gainesville. Una es los Eagles y la otra Ted Petty and the Heartbreakers [se ríe]". Me llevó años superar eso con la banda. Fui Ted durante mucho tiempo.

En el nuevo álbum, en 'American dream plan B', cantas: "¿Quién sabe nada de mi éxito". ¿Te sentías así en 1976?

Sí, pero, debido a las adversidades, siempre sentí que no tenía nada que perder. Lo peor que podía pasar era volver a Gainesville al mismo circuito de directos. Cualquier cosa parecía un paso adelante. Puedes cumplir un objetivo. Pero no vale nada si no lo cumples bien. El personaje de esa canción no tiene esperanza alguna, así que ha elegido seguir siendo un romántico en cuanto a lo que va a hacer. Y quiere hacerlo bien.

Desde que empezaste a grabar tus primeros discos, has luchado con los sellos sobre los contratos y la toma de decisiones. ¿Te molestaba ser un producto?

Entendía las reglas del juego. Lo que me molestaba era lo cerrada que podía ser la gente. Con *Into the great wide open* (1991), íbamos por el tercer single sonando en la radio, y recuerdo que me dijeron: "Queremos algo acelerado con un solo de guitarra". Me sentí muy insultado.

Pero haces temas así todo el tiempo.

Pero que te digan que lo hagas... Yo no seguía esa norma, y me las arreglaba. El siguiente álbum fue *Wildflowers*. Incluía *You don't know how it feels*, que no era una canción acelerada. Y tampoco tenía un solo de guitarra distorsionada.

¿En qué medida tiene que ver tu vena luchadora con haber crecido en el sur?

No estoy necesariamente de acuerdo con buena parte de la ética sureña. Le estoy agradecido al sur [de EE UU], es un lugar precioso. Hay gente maravillosamente colorida que me resulta fascinante. También hay una ignorancia terrible y una maldad total. Forma parte de la cultura, todo mezclado.

En los sesenta, Gainesville debió de ser un lugar difícil para un rockero.

Me llegaron a pegar un par de veces, siendo mi aspecto el único motivo de la paliza. Los Epics sobrevivían con un circuito de directos en pueblos pequeños, aunque era ahí donde te pateaban el culo. Hubo un par de ocasiones en las cuales me pegaron sujetándome contra la furgoneta de la banda. Gracias a Dios que apa-



El hermano pequeño del rock clásico

(1) Con los Heartbreakers en Minneapolis, en junio de 2013. El concierto comenzó con una versión de sus queridos Byrds *(So you want to be a rock'n'roll star)*. **(2)** Con su amigo e ídolo George Harrison –"el hermano mayor que nunca tuve"– en 1990. **(3)** Los Heartbreakers en 1979 (desde la izda., Ron Blair, Campbell, Tench, Lynch and Petty). "Les dije: 'Tengo un contrato y me encantaría tener una banda. Pero he de ponerle mi nombre".





FOTOS: TONY NELSON/CORBIS (1); NEAL PRESTON/CORBIS (2); ADRIAN BOOT (3)

res e intimidaban. Estaba leyendo la autobiografía de Don Felder y contaba que acompañaba a los Epics a un pueblo. Acabó metido en una horrible pelea y con el brazo seriamente herido, hasta el punto de que aún hoy le molesta cuando toca la guitarra. Recuerdo esa noche.

Una vez me describiste a tu padre como "Jerry Lee Lewis si no tocara el piano". Este rasgo tuyo de nunca echarte atrás, ¿viene en parte de él?

La verdad es que no. Me tenía tan aterrorizado que me hacía invisible cuando él estaba presente. Solamente recuerdo el miedo. Él era un apasionado de la pesca y sabía moverse por los pantanos. Pero podía resultar aterrador estar metido en una barca con él. Lo hice un par de veces.Mi madre era de Georgia. Aspiraba a ser inteligente, le hubiera gustado ir a la universidad de haber tenido la pasta necesaria. La familia de mi padre era más bien gente dura del campo. Mi madre no quería tener a esa gente cerca, y punto. Nunca venían a casa. Me decía: "No somos gente de campo". Lo que quería decir era: "No somos unos paletos pirados". Ella no hablaba con ese acento, ni quería que nosotros lo hiciéramos.

La mayoría de tus nuevos temas hablan de gente en serios apuros sociales y económicos. ¿Incluiría eso a tu familia?

Estábamos justo debajo de la clase media. No teníamos dinero extra, pero no nos moríamos de hambre. En nuestro barrio vivía gente que había conseguido el dinero suficiente tras la guerra para la entrada de una casa pequeña, y todos los niños iban a colegios públicos.

¿Tenías un 'American dream plan A'?

Quería hacer música y no tener un trabajo. No me tomaba en serio los pocos que tuve, y me despedían. Hubo una época en la cual Mudcrutch no conseguíamos suficientes bolos. El guitarrista Tom Leadon y yo empezamos a trabajar en el servicio de jardines y plantas de la Universidad de Florida. Los jefes del equipo eran unos paletos. Uno de ellos no sabía leer, y nos pedía que le leyéramos los botes de pintura. Recuerdo cómo me dio la típica charla sobre cómo podían hacerme fijo si me aplicaba y que podría acceder a la jubilación en 20 años. Esa era su situación. No quería humillarle, pero lo dejé claro: "Para mí esto es un bolo temporal. No aspiro a esa jubilación".

¿Siempre te viste como un líder? ¿Les parecía bien a los Heartbreakers?

Mike y Benmont son gente buena y lista. Les pareció bien de inmediato. No creo que Stan Lynch (el batería original) estuviera de acuerdo nunca, lo cual dio lugar a años de conflicto. Pero así fue como se lo planteé: "Si queréis hacer discos, tengo un contrato, y quiero tener una banda. Pero tengo que ponerle mi nombre".

Describe tu relación creativa con Campbell. En viejas fotos de la banda, suele aparecer detrás, como si se estuviera escondiendo de los focos.

Sin él, yo no estaría aquí. Entendió mi música a la perfección. No habría cobrado vida sin él, ni Ben. Tenemos una clave que utilizamos para sacarle a una canción lo que queremos: "Tiene un ángulo demasiado amplio. ¿Puedes llevarla a otra parte?". A veces ni siquiera hay que decirlo en alto. La mejor forma de trabajar con ellos es dejarles que toquen según les parezca la canción, sin darles instrucciones. Siempre aportan algo que no se me ha ocurrido a mí. Y si no está bien, dicen: "OK". No es gente egoísta. Todos sabemos que lo que le vale a uno nos vale a todos.

¿Cuál fue la primera gran canción que escribiste?

American girl (de *Tom Petty and the Heartbreakers*). Pensé: "Me he puesto el listón alto a mí mismo". A nivel compositivo, había hecho algo. No sabía exactamente el qué, pero me di cuenta de que, después de todo, podía tener el potencial para dedicarme a esto profesionalmente. Y le doy las gracias a Denny Cordell [el productor] por lo que me enseñó.

¿Qué fue exactamente lo que te enseñó?

Qué era una canción y qué no. Un gran solo de guitarra no significa que merezca

la pena esperar un minuto y medio por él. Denny me reveló la importancia de las letras: cuando introduces algo de verdad en un tema, engrandece bastante las cosas. Y le recuerdo diciéndome: "Cantar bien es cuando te crees al cantante". Eso es bueno, dado que no tengo una voz que sea muy convencional.

La verdad y el compromiso juegan un gran papel en 'Refugee' (de 'Damn the torpedoes'). Le cantas a una mujer, pero también se escucha tu historia; los duros golpes y el exilio, sobre todo.

Es algo que se filtra. Desearía contarte que lo planeé, pero esa canción apareció de la nada. Mike tenía los acordes, y eso es lo que empecé a cantar sobre ellos. Tiene gracia cómo, en el momento, no sabes todo lo que estás viendo. La gente quiere que me explique. Y a veces no me conozco a mí mismo demasiado bien. No estoy seguro de querer hacerlo.

En los 80, ¿cuál era para ti la desventaja del estrellato? Eres una de las pocas estrellas que no ha pasado por rehabilitación por alguna droga o por alcoholismo.

Nunca he ido a rehabilitación. Tenemos algunos Alcohólicos Anónimos en la banda. Y la verdad es que fue muy triste ver irse a Howie Epstein [bajista] de la manera que se fue, algo con lo que vivimos durante mucho tiempo. [Epstein, que se unió a los Heartbreakers en 1982, murió en 2003 debido a complicaciones de su adicción a la heroína]. No me llevaba bien con la bebida, no me gustaba el subidón alcohólico. Yo era más de porros. La marihuana es una droga musical. Puedes escuchar de maravilla estando colocado.

¿Y qué me dices de la cocaína?

Consumí algo, como todo el mundo, pero no en exceso. Éramos músicos profesionales, teníamos que presentarnos en los sitios, ser responsables. Yo no podía cantar habiéndome metido cocaína. Lo primero que te hace es congelarte las cuerdas vocales, y eso me hubiera dado mucho miedo. Ni siquiera estoy seguro de si me colocaba. No tenía ningún sentido, y no era necesario.

Echando la vista atrás, ¿hay algún disco que desearías no haber hecho nunca?

Echo (1999), aunque muchos me han dicho que no está tan mal. Me acababa de divorciar, y mi familia estaba completamente trastornada. Howie tenía problemas serios. Pero había un disco que hacer. Tenía a gente a mi alrededor animándome: "Puedes hacerlo. Entra al estudio".

¿Por qué no dijiste que no entonces?

No era yo mismo. Y necesitaba hacer mantenerme fuera de la calle. Otro que me hacía sentir que íbamos a la deriva fue *Long after dark* (1982). Mi composición no fluía. No avanzamos. Pensé: "Tenemos que estar mejor preparados". Parte de ello era no tener que actuar tanto. Merma tu composición, ni siquiera puedes vivir tu vida. Pero tras haber vivido tanto tiempo y haber hecho esto durante tanto tiempo... Tenemos suerte de haberlo superado de manera bastante decente.

Una rareza sorprendente de vuestra gira de teatros del año pasado fue una versión de los Heartbreakers de 'Tweeter and the monkey man', tema que grabaste con los Traveling Wilburys en 1988. ¿Cómo era ser el más joven de un grupo con Bob Dylan, George Harrison y Roy Orbison como miembros?

Todos estábamos un poco impresionados con el resto. Y le teníamos un especial respeto a Bob. No queríamos espantarle y que no quisiera seguir con nosotros.

"Los Traveling Wilburys teníamos un respeto especial a Dylan. No queríamos espantarle"

Como fanático de los Beatles, ¿te sorprendió que Harrison tuviera los pies tan bien puestos en la tierra?

Me sorprendió caerle tan bien, enseguida se convirtió en alguien con quien podía pasar el rato. Eso era extraño. Le preguntaba: "¿Cómo lidiamos con este asunto? Eres un *beatle*". Y él me respondía: "Sí, vale. Eso fue hace mucho tiempo". Eso es lo que necesitaba en mi vida, la figura del hermano mayor que nunca tuve. Y era una persona que había vivido algo extraordinario dentro del rock and roll. Cuando necesitaba hablar con alguien, podía llamarle, y él tenía su propia perspectiva que ofrecerme.

Han pasado muchos artistas por mi vida en tantos años que llevo en la industria. Phil Everly era un gran amigo. Le conocí en el aparcamiento de un colegio de primaria, cuando iba a recoger a mi hija. Le pregunté por su hermano. Lo cierto es que llevaban una década sin hablarse. "Es una lástima; esos discos significaron mucho para mí". Y él me decía: "¿Sabes cuántas veces me dicen lo mismo, cada día?" [Se ríe] "Tienes razón, no vol-

En realidad fuiste el mejor amigo posible, convirtiendo tu pasión por esos artistas en música nueva para las generaciones venideras.

Roger McGuinn me dijo un día: "Si no fuera por ti, creo que la gente ni se acordaría de los Byrds". Le contesté, "No creo que dependa de mí solamente, Roger". Pero yo reforzaba su idea de lo grande que era lo que había hecho. También hablé mucho con Carl Perkins sobre lo genial que me parecía. Los Beatles le dijeron lo mismo en los sesenta, pero él no se lo creyó. Yo lo intenté con todas mis fuerzas.

Tu versión de esas influencias es bastante consistente: canciones emocionalmente urgentes con muchas guitarras. El hecho de calificarte como "rock clásico" no es ningún insulto.

No puedo evitar ser un tradicionalista empedernido, tal como me crié, en una época de clásicos. En los sesenta daba la impresión de que cada semana aparecía un icono.

Las canciones que he compuesto son lo que soy capaz de hacer. Si hubiera algún mensaje que trato de enviar a la gente joven, son las canciones. Hay que trabajar. A veces me preguntan: "¿Cómo has compuesto tantas canciones?". Simplemente intentaba escribir otra. De repente, levantas la vista, y tienes un montón de ellas.

En 1995, dijiste: "Ahora tengo 44 años, y no me siento muy mayor para hacerlo". Ahora tienes 63. ¿Qué es muy mayor para ti?

Ves a mucha gente que apareció en el mismo momento que yo, y ves sus luces traseras alejándose. Los ves desaparecer, y entiendes por qué. Están atados a una década y tienen que ordeñarla para vivir. No menosprecio eso. Es el destino, las cartas que les tocaron.

Lo raro de los Heartbreakers es que seguimos dando grandes conciertos. Eso me resulta aún más extraño que el hecho de que sigamos juntos. Y, la verdad, a todo el mundo le gusta tocar. Si alguien me dijera: "Ya no puedes andar entre amplis y baterías", sería espantoso.

Sin embargo, no creo que la parte de los conciertos vaya a durar eternamente. Me queda un tiempo determinado. No es como si tuviera 20 años por delante para hacer discos. Hay muchas cosas que quiero hacer, y creo los discos duran más que yo. Aún escucho en la radio la música que hice en los setenta. Es la huella que dejé en el mundo mientras estaba aquí. Ha habido grandes conciertos que la gente recordará, pero, para mí, ése es el verda-

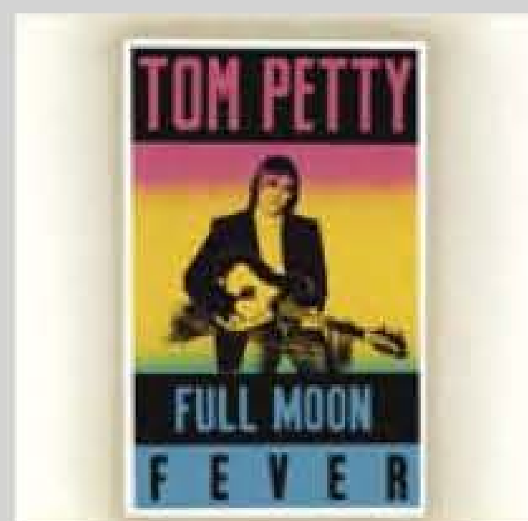


A GUITARRAZOS Tom durante una actuación de 1980.

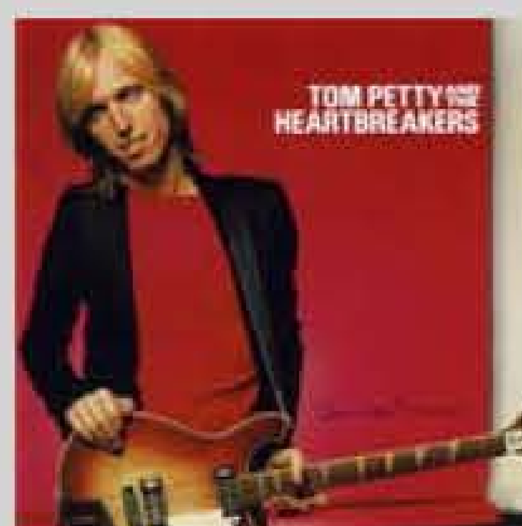
EL PETTY IMPRESCINDIBLE Por Juan Manuel Freire



TOM PETTY AND THE HEARTBREAKERS (1976)
El delicioso debut de Petty triunfó primero en Inglaterra, donde el single *Breakdown* había encantado (en EEUU no sería un éxito hasta su reedición dos años después). ¿Segundo single? Un pequeño tema conocido como *American girl,* saqueado por The Strokes para su *Last nite.* El reciente *Hypnotic eye* puede verse como un regreso al sonido de rock de raíces de este primer disco y del segundo, *You're gonna get it!* (1978).



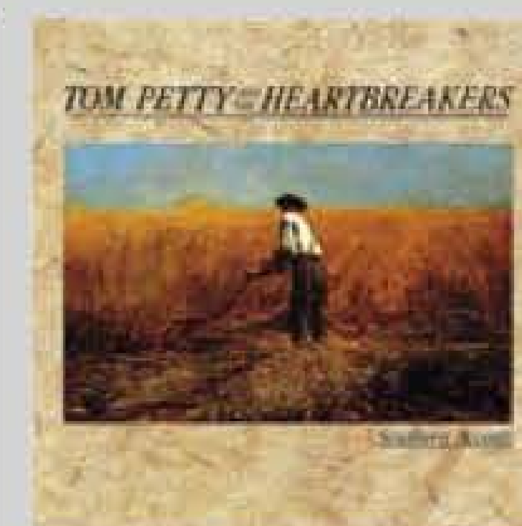
FULL MOON FEVER (1989)
Su primer álbum solo, o mejor, en compañía de otros. El guitarrista Mike Campbell, que prestó su estudio para las sesiones, es el único heartbreaker en plantilla. Con maravillosos aliados como Jeff Lynne (composición, producción), Roy Orbison y George Harrison; en un paréntesis, se grabó el primer disco de los Travelling Wilburys. *Free fallin'* es hit eterno, y es un placer escucharle recrear de forma tan devota el *I'll feel a whole lot better* de los Byrds.



DAMN THE TORPEDOES (1979)
Quienes definen a Petty como artista de singles, deberían escuchar este disco, embriagador de principio a fin; ROLLING STONE lo incluyó en el puesto 313 en su lista de 500 mejores álbumes de todos los tiempos. Rock'n'roll sentido e inspirador, con canciones perfectas como *Here comes my girl* –el piano de Benmont Tench en el estribillo es, en fin, emoción pura–, *Don't do me like that* y *Even the losers,* lugares comunes de la FM americana en su día. La portada icónica ayuda a mitificarlo.



WILDFLOWERS (1994)
Técnicamente, su segundo disco en solitario, aunque todos los Heartbreakers (salvo el batería) aparecían en los créditos. Después del triunfal *Greatest hits* de 1993, que incluyó el nuevo hit *Mary Jane's last dance,* se esperaba una colección de claro empuje pop, pero Petty tenía otro plan para su debut en Warner: un disco orgánico, folk, reflexivo y a veces orquestal. De la mano de Rick Rubin, se marcó un disco maduro (en el mejor sentido posible) con hitos como *It's good to be king.*



SOUTHERN ACCENTS (1985)
Como primer disco de concepto –exploración del Sur, defensa de sus raíces– quizá sea poco consistente. Pero incluye alguna de sus mejores canciones; no solo el resonante tema titular, o esa *Rebels* con antihéroe rural, sino también un experimento sintético como *Don't come around here no more,* que cuesta ignorar. Se puede completar el perfecto *Southern accents* echando mano de algunos descartes (Trailer, sobre todo) incluidos en el cofre *Playback.*



ECHO (1999)
Instantánea de una doble crisis: el bajista Howie Epstein sufría adicción a la heroína (ni siquiera fue a la sesión de fotos del disco) y Petty pasaba por el divorcio de Jane Benyo, su esposa durante 22 años. Los álbumes "de divorcio" suelen ser callados, pero no *Echo:* es airado e intenso, pese a que la balada *Lonesome sundown* sea quizá el mejor momento. El disco es tan personal que Petty apenas toca ninguna de sus canciones desde que hizo la gira de presentación.

FOTO: LYNN GOLDSMITH/CORBIS

SUSCRÍBETE A ROLLING STONE EN KIOSKO Y MÁS.

RollingStone

PVP suscripción **por solo**

16,99€ al año

http://rollingstone.kioskoymas.com

Atención al Cliente: **902 02 75 82**

DESTACA COMO FAVORITOS LAS NOTICIAS MÁS INTERESANTES



COMPARTE NOTICIAS EN LAS REDES SOCIALES



LEE O ESCUCHA LAS NOTICIAS



AMPLÍA EL CONTENIDO PARA UNA MEJOR LECTURA





La oferta más completa de prensa española de calidad

LA INFORMACIÓN QUE SE LEE, SE ESCUCHA Y SE TOCA.

Llévate ROLLING STONE ahora también a tu **iPad, iPhone, tablet y smartphone gracias a Kiosko y más.** Comparte la actualidad con tus amigos en las redes sociales, escucha las noticias, guarda los recortes de lo que te interesa y mucho más...
Y todo esto, **siempre al alcance de tu mano**. Cuando quieras, como quieras y donde quieras.



http://rollingstone.kioskoymas.com



www.elarbolesvida.es

'WORN STORIES': HABLA LA CAMISA DE JOHNNY CASH PÁG. 91

Rock&Style



Pedales para calzárselos

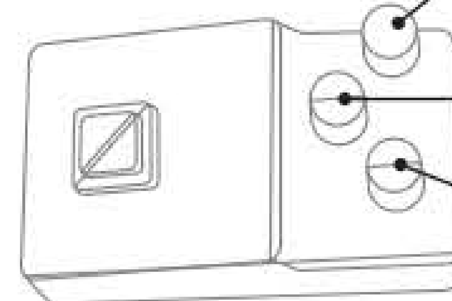
Cada tipo de efecto de guitarra marca un estilo musical. Y los zapatos que los pisan, también

POR *JuanP Holguera* FOTOS *Juanjo Molina*
ESTILISMO *Olga Tamarit*

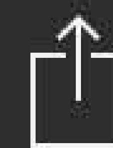
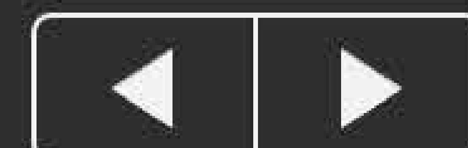
Zapatos CLARK'S junto a los pedales 'Flanger', 'Fuzzface' y 'Phase 90'.

Las botas de cuero son de SENDRA, y los vaqueros, de TOMMY HILFIGER DENIM .

ASÍ FUNCIONA



- Aumenta o disminuye el nivel de distorsión.
- Sube o baja el nivel de agudos del efecto.
- Controla el volumen respecto al 'limpio'.

ROCK, BLUES Y COUNTRY

Haz gritar a la guitarra

Hay muchos pedales de distorsión, pero ninguno tan imitado ni tan elegantemente salvaje como el Tube Screamer, que todavía hoy desata pasiones.

LLEVA 30 AÑOS EN EL MERCADO, pero el Ibanez Tube Screamer, además de ser probablemente el pedal más imitado y modificado de las últimas décadas, sigue poseyendo la ganancia más atractiva y habitual del rock and roll. Su nombre tiene que ver con su sonido: "Tube" aquí se traduce como válvula y "screamer" como gritón, es decir, que modifica el sonido para imitar al de un amplificador de válvulas a pleno rendimiento. Esto se traduce en un sonido cálido y distorsionado, equilibrado y lejos de estridencias, que aporta el pellizco sucio adicional que tan bien encaja con la guitarra blues y, elevando su presencia y volumen, con el rock clásico de alto octanaje.

Esta pequeña maravilla chillona y verde se puso en circulación a mediados de los años 70, y rápidamente atrajo la atención de un gran número de guitarristas, convirtiéndose en uno de los productos más demandados de Ibanez, logro que ha mantenido a lo largo de más de tres décadas. De entre todos los modelos de *Tube Screamer* (*TS5, TS7, TS10*, etc.), los más demandados y apreciados son el *TS808* y el *TS9*, precisamente los dos que se siguen fabricando en la actualidad. Aun así, los guitarristas actuales en busca de un sonido más cercano al original suelen modificar sus nuevos *Tube Screamer* cambiando algunos de los componentes que en la versión del siglo XXI Ibanez sustituyó por otros teóricamente más eficientes pero que –para los más puristas– alejaban al pedal de su sonido primigenio.

Si tuviéramos que mencionar a un único guitarrista para definir las posibilidades y característico sonido del Ibanez *Tube Screamer*, ese tendría que ser Stevie Ray Vaughan. El músico tejano contribuyó más que ningún otro a propagar las bondades del pedal, convirtiéndolo, junto a su inseparable guitarra Fender *Stratocaster* del '59 y sus amplificadores también Fender, en

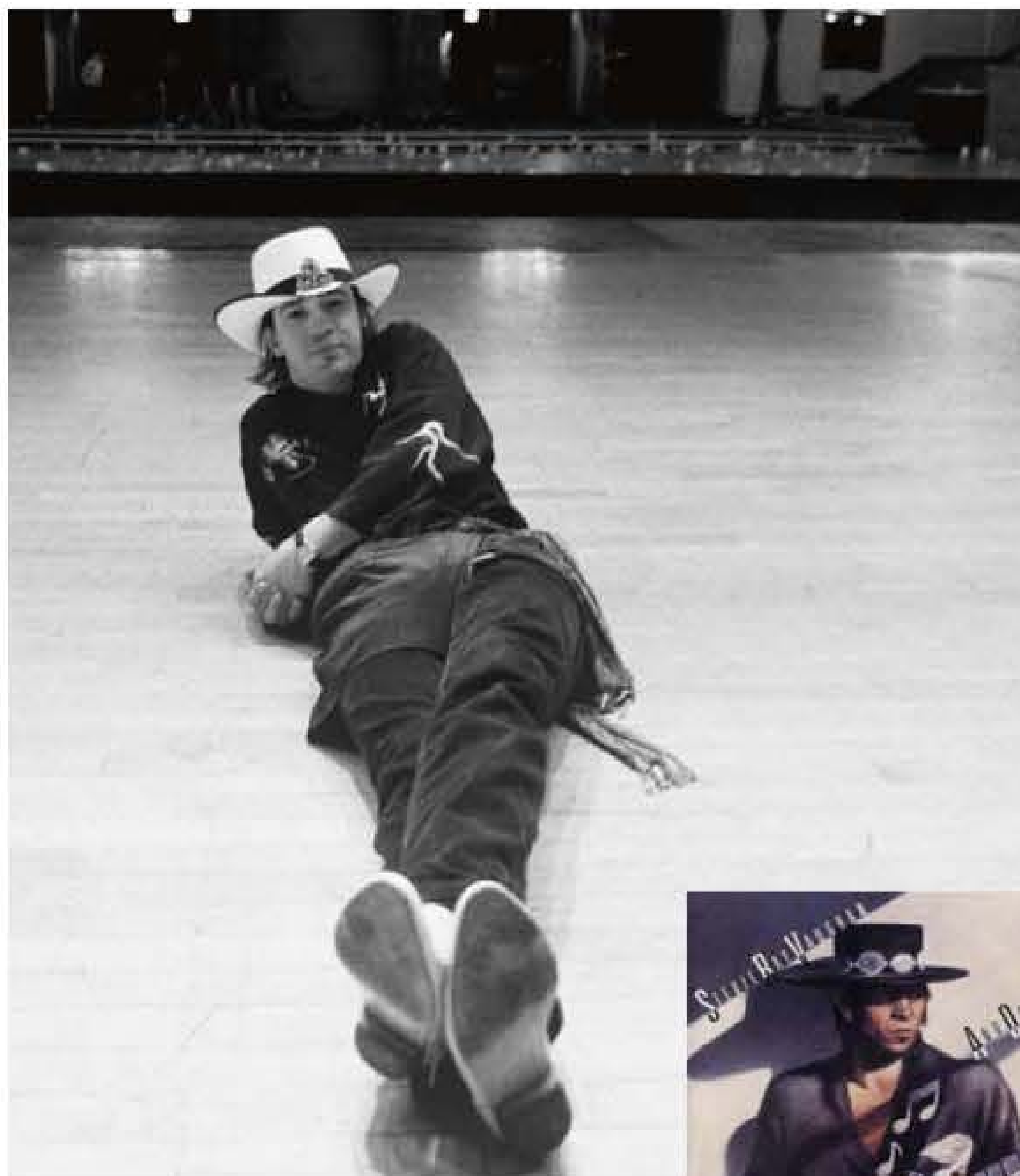
utilizó principalmente el *TS808*, pero también el *TS9*, de ahí que los coleccionistas busquen estos dos modelos en particular).

Y si Stevie Ray Vaughan fue uno de los primeros en elevar las posibilidades del pedal, Carlos Santana ha sido uno de los que lo ha vuelto a impulsar de unos años a esta parte. Es bien sabido que el guitarrista de origen mexicano nunca ha sido amigo de los efectos, prefiriendo durante la mayor parte de su carrera un sonido claro y enérgico que saliera directamente de su guitarra al amplificador con el menor número de intermediarios tecnológicos, pero de un tiempo a esta parte Santana ha caído rendido ante las posibilidades de la textura del *Tube Screamer* y, junto a un imprescindible *wah-wah*, se ha convertido en parte de la escasísima selección de pedales de efecto del guitarrista.

También músicos de country, como el cantante y excelente guitarrista Brad Paisley (éste junto a sus inseparables guitarras modelo *Les Paul*), sacan buen partido del color y la sutil contundencia del sonido *Tube Screamer*, logrando que la guitarra empaste de manera sobresaliente con otros instrumentos característicos del género, como la guitarra *slide* o incluso el banjo. Y aunque su sonido no esté especialmente diseñado para agradar a los aficionados al metal, si se combina con una distorsión adicional, puede lograr niveles de agresividad sonora envidiables. Buen ejemplo es Kirk Hammett, guitarrista de Metallica, que desde sus inicios ha utilizado el pedal de Ibanez como uno de los insustituibles de su pedalera hasta la fecha, obteniendo el sonido de guitarra afilado y enérgico que le caracteriza.

Otro de los músicos actuales más relacionado con el *Tube Screamer* es Noel Gallagher. El guitarrista de Oasis ha sido fiel al pedal desde sus comienzos, y ya antes de grabar *Definitely maybe* (1994)utilizaba un *TS9* para dar fuerza y color a su sonido de guitarra. De hecho, es uno de los pocos pedales que han sobrevivido a sus cambios de pedalera a lo largo de los años, los discos y las giras.

En resumen, el suave *crunch* de este pedal lo han convertido en uno de los imprescindibles para cualquier guitarrista con ganas de rockear con buen gusto, una pequeña maravilla que merecidamente lle-



NEAL PRESTON (VAUGHAN)



Stevie Ray Vaughan
Texas flood (1983)

Ya desde este su primer disco, el guitarrista de Dallas exprimió al máximo la áspera suavidad de este pedal, y desde la primera nota del *riff* inicial de *Love struck baby*, la primera canción, el disco se convierte en una excelente muestra de la versatilidad y la personalidad de este pedal. Pero es en composiciones como la instrumental *Rude mood* donde se aprecia con mayor rotundidad la majestuosa y efectiva pareja que formaban la extraordinaria sensibilidad de Stevie Ray Vaughan puesta al servicio de su guitarrista y el efecto de sonido

POP OCHENTERO

Aquellos chicos buenos

Piensa en la música de los 80. Ahora recuerda el sonido de guitarra más característico de las listas de éxitos de aquellos años. Ya tienes el sonido del Super Chorus, el efecto que definió aquella década.

Desde su nacimiento a finales de la década de los 70, la marca Boss se ha establecido como referencia ineludible para todos los amantes de los pedales de efecto para guitarras.

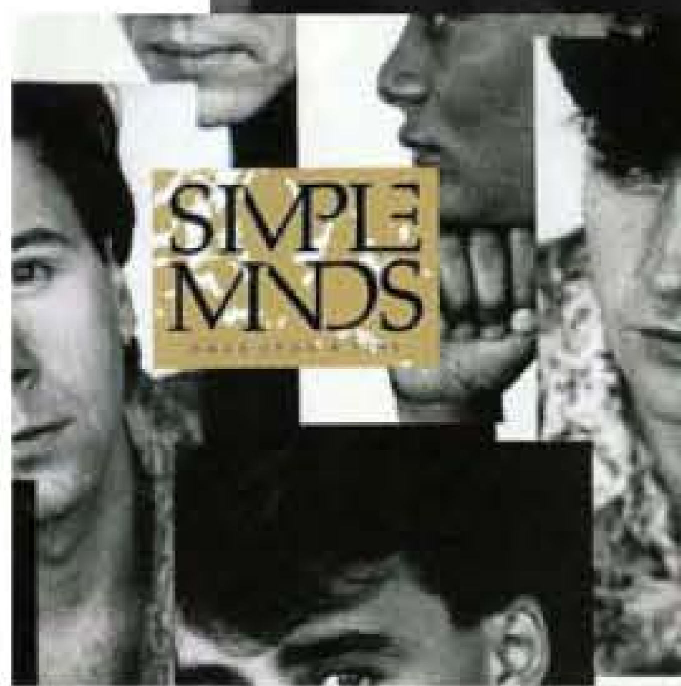
Pero si hay un modelo de Boss que merece un puesto de honor en el variadísimo y atestado catálogo de pedales de efectos para guitarra del mercado, ese es el *Super Chorus CH-1,* un pedal utilizado por incontables guitarristas por su sonido exuberante, elegante y muy versátil (además de por ser prácticamente irrompible, lo que lo hace muy atractivo). Sus cualidades lo convierten en un pedal altamente recomendable no solo para guitarras, sino también para bajos y teclados, ya que ofrece una riqueza de matices extra para que convierta tanto el sonido limpio como el saturado en una nueva experiencia sonora.

Los precendentes del *Super Chorus CH-1* se remontan a otro modelo de finales de los 70 de Boss, el *CE-1,* un pedal de Chorus que consistía básicamente en el mismo circuito que había aparecido por primera vez en el famoso amplificador Roland *Jazz Chorus,* pero insertado en una pequeña –pero, insistimos, robusta– caja metálica, tal como se presentan desde entonces todos los pedales de la marca. Tras otras variaciones de este mismo circuito (como el legendario modelo *CE-2,* otro de los clásicos usados por miles de guitarristas desde su aparición), por fin llegó nuestro protagonista, el flamante y meloso *CH-1,* todo un descubrimiento desde su llegada al mercado a finales de los 70 que marcaría el inicio de un nuevo sonido en el mundo del rock y del pop más comerciales. Porque para cualquier aficionado a la música (o para cualquier persona con más de 30 años), el sonido característico del *Super Chorus,* con su suave *delay,* su cálido y efectivo estéreo y su particular modulación de graves y agudos, retrotrae directamente al sonido que todos asociamos con el rock y el pop de la década de los 80 (lo que se puede englobar dentro del término A.O.R., rock para adultos, tan popular por entonces como repudiado a posteriori), sin duda los años en los que su utilización se convirtió en el estándar de buena parte de las canciones y los discos más exitosos del momento. Uno de los grupos en los que el uso del CH-1 se hace más evidente es Simple Minds, paradigma del sonido ochentero para cuya inolvidable *Don't you (forget about me)* recurrieron al *Super Chorus* para adornar y enriquecer el sonido de las guitarras, convirtiendo el sonido del pedal en modelo a seguir por una legión de músicos (The Cure, The Mission, etc.) que elevaron este sutil efecto a la categoría de clásico de su tiempo.

Pero hay otras formas y estilos donde utilizar el *Super Chorus.* El recientemente fallecido bluesman alvino Johnny Winter lo utilizaba desde principios de los 80 para tocar blues y rock de manera impecable; y llevando sus posibilidades al límite –colocando cada uno de sus potenciómetros al máximo–, es fácilmente reconocible como el sonido de las guitarras –sobre todo en sonido limpio– del rock duro (también lo utilizan Joe Satriani, Zakk Wylde y un largo etcétera). Por su lado, Mick Moody, guitarrista de los míticos Whitesnake, fue uno de los músicos que también contribuyó de manera decisiva a la implantación del *CH-1* como efecto de cabecera para multitud de composiciones de rock (sobre todo en las baladas) durante los años 80. Basta con escuchar *Is this love* (1987), la canción más célebre del repertorio del grupo, para apreciar el delicado toque del *CH-1.* Pero también en los años 90, en plena época del grunge, guitarristas como Jerry Cantrell (de Alice In Chains) harían buen uso del pedal en varias de las canciones emblemáticas del repertorio de su banda, como *Rooster* (1992), cuyo inicio está marcado por el uso más que patente de este *Super Chorus.*

Este influyente pedal también se encuentra en infinidad de piezas de jazz, gracias a sus cualidades perfectas para enriquecer el sonido limpio de la guitarra. Buen ejemplo es John Scofield, que lo ha utilizado a lo largo de toda su carrera y se puede escuchar en composiciones de su emblemático disco *A go go* (1998), sin ir más lejos.





Simple Minds
Once upon a time (1985)

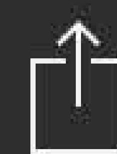
Tras un inicio marcado por la oscuridad y la introspección del post-punk de sus cinco primeros discos (editados en tres años), los escoceses Simple Minds decidieron reinventarse y virar hacia una propuesta más abierta y accesible cuya culminación definitiva sería la canción *Don't you (forget about me)* y el disco que nos ocupa, la obra en la que el grupo -gracias al trabajo del productor Jimmy Iovine- dejaba recaer el protagonismo en un impecable trabajo de guitarras donde el *Super Chorus* se erigía como principal fuente de personalidad sonora, marcando el inicio de la época dorada definitiva para el pedal de Boss.

FOTO: DAVID CORIO (SIMPLE MINDS)

Los zapatos son CLARKS, los pantalones de EMIDIO TUCCI (El Corte Inglés), y los calcetines de CALZEDONIA.

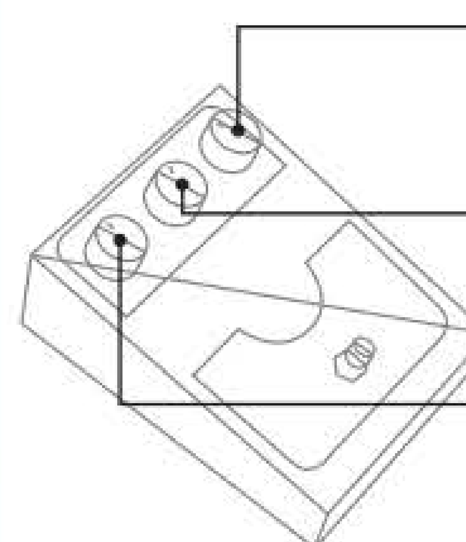
ASÍ FUNCIONA

- Ajusta la mezcla del sonido del efecto con el sonido sin tratar.
- Ajusta el timbre del sonido del efecto, subiendo o bajando las frecuencias.
- Ajusta la frecuencia del efecto Chorus.
- Ajusta la profundidad del efecto Chorus.




Zapatillas DIADORA, vaqueros de PEPE JEANS LONDON y calcetines de HAPPY SOCKS.

ASÍ FUNCIONA



Aumenta o disminuye la ganancia del efecto.

Permite ajustar el nivel de agudos de la señal del pedal.

Aumenta o disminuye el volumen del efecto.

INDIE ROCK

Qué gusto de ruido

No hay distorsión más original que la del Big Muff. Su sonido 'gordo' y muy saturado le han hecho merecedor de un lugar privilegiado en el rock más arriesgado de las últimas tres décadas. Y aún hoy sigue en plena forma.

NO HAY MEDIAS TINTAS CON EL *Big Muff,* o se ama o se odia. Sin duda alguna, se trata de la joya de la corona de la marca neoyorquina Electro-Harmonix (la empresa fundada por Mike Matthews, reconocido y solicitado teclista de sesión, ingeniero electrónico, creador -junto a Bob Myer- del mítico pedal y, por cierto, íntimo amigo de Jimi Hendrix). Salió a la venta en 1969 como un paso adelante frente al sonido *Fuzz* característicos de los grupos más radicales de los 60, pero su producción no comienza a realizarse de manera regular hasta un año después.

Precedido por varios intentos más o menos exitosos para incrementar los niveles de distorsión disponibles por entonces en pedales de efectos, y como alternativa barata y efectiva al resto de herramientas de distorsión sonora, la primera versión del *Big Muff* sería la conocida con el apelativo de *Triangle* por la disposición de sus tres potenciómetros en forma de triángulo (fabricado hasta 1975 y aclamado por los más puristas como la mejor versión jamás creada por ser la que mayor nivel de distorsión ofrece), pero no es hasta su tercera versión, fabricada a partir de 1977, cuando se establecería como definitiva y sobre la que se basa la que se comercializa en la actualidad. A modo de curiosidad, debemos apuntar que existe una versión rusa del pedal americano comercializada por la marca Sovtek, con su propia progresión y diferentes modelos, algunos de ellos muy codiciados por los coleccionistas. Con una monstruosa carga de ganancia y *sustain,* el sonido del *Big Muff* se caracteriza por incidir en las frecuencias graves creando una sensación de atronadora calidez, un zumbido sónico capaz de reventar tímpanos y creado para rockear al máximo volumen.

Aunque previamente ya era conocido que artistas como Robert Fripp (King Crimson) o Carlos Santana, entre otros, lo utilizaban asiduamente en sus actuaciones en directo o grabaciones esporádicas (maquetas y demás), la primera grabación documentada en la que encontramos un *Big Muff* es la canción de 1972 *Goodbye to love,* de Carpenters, una balada pop con un hermoso –y demasiado ruidoso para la época y el estilo– solo de guitarra a cargo de Tony Peluso y adornado con la personalísima saturación del *Big Muff.* A partir de aquí, el pedal se convertiría en un asiduo de grabaciones, directos y ensayos de artistas de todo tipo, pero es David Gilmour, de Pink Floyd, quizás el guitarrista más fiel y reconocible en su utilización a lo largo de los años del sonido del *Big Muff,* una relación que se iniciaría durante la grabación de *Animals,* el disco de Pink Floyd de 1977 y que se ha prolongado hasta la actualidad.

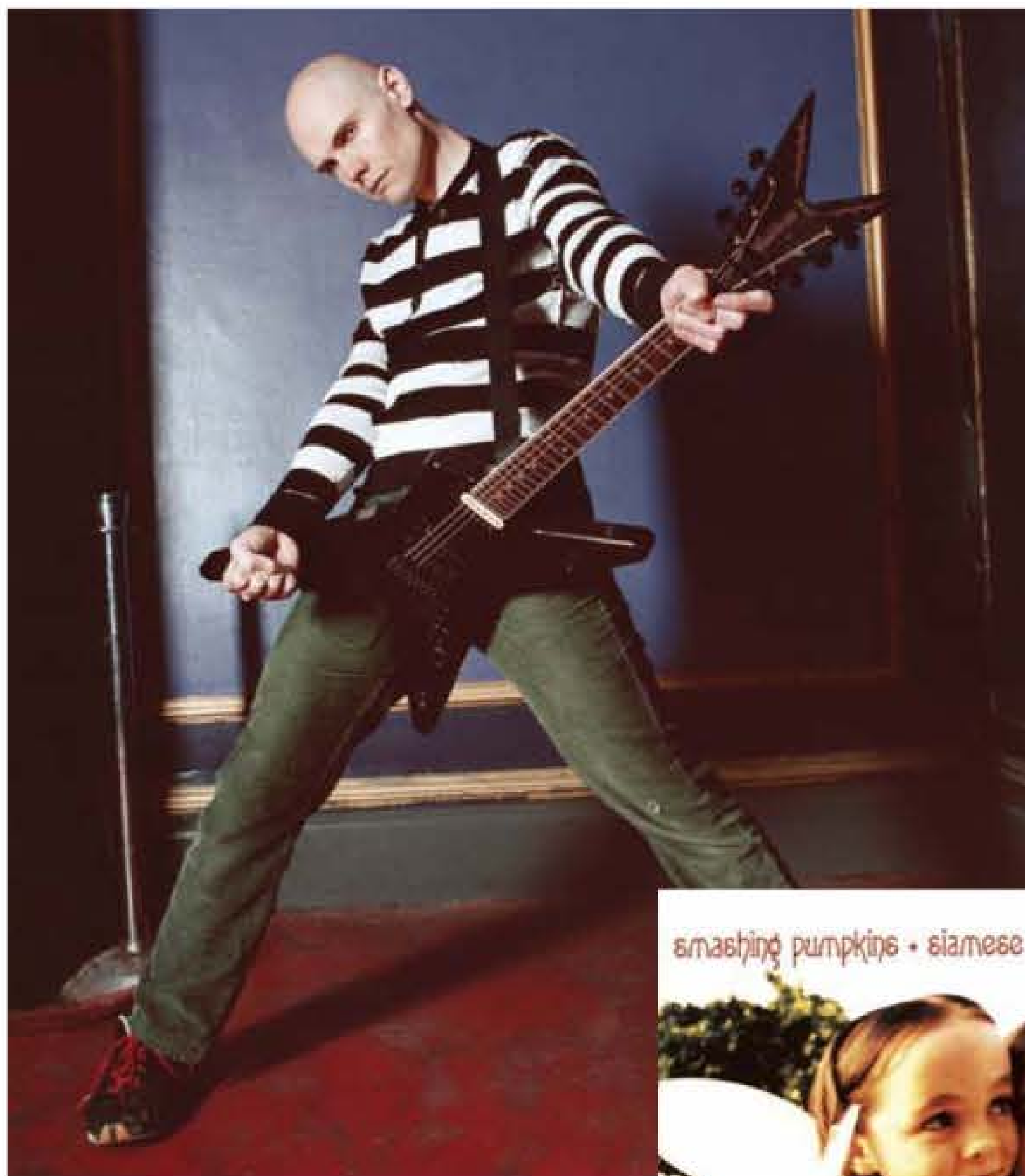


FOTO: LEN IRISH/CORBIS (BILLY CORGAN)



Smashing Pumpkins
Siamese dream (1993)

Billy Corgan erigió con Smashing Pumpkins su propio monumento al *Big Muff* en *Siamese dream,* el disco que consagró al grupo como un icono rock de finales del siglo XX y marcó un antes y un después en la vigencia del pedal. Tanto Corgan como James Iha, por entonces segundo guitarrista, utilizaron el efecto en casi todas las canciones del disco, consiguiendo un sonido original y muy propio. Valgan como ejemplo *Geek U.S.A., Hummer* o la más que intensa *Silverfuck,* algunas de las canciones más impregnadas del reconocible sonido del pedal de todo el álbum.

Pero Gilmour es tan solo la punta del iceberg de toda una legión de ilustres usuarios del *Big Muff,* que incluyen nombres tan importantes como John Lennon, The Edge (U2), John Fogerty, Ace Frehley (Kiss) o Pete Townshend (The Who). Más adelante, el pedal se convertiría en un imprescindible para el rock de los 90. Y es que la década final del siglo pasado significó una nueva y gloriosa edad dorada para el pedal de Electro-Harmonix, que vio como muchos de los músicos más influyentes de aquel momento se reconocían como seguidores acérrimos del sonido *Big Muff*: Kurt Cobain, J Mascis (el guitarrista de Dinosaur Jr), pasando por Thurston Moore y Lee Ranaldo (de Sonic Youth), Steve Turner (de Mudhoney, que incluso titularon su impresionante disco de debut, de 1987, en homenaje a sus dos pedales favoritos *Superfuzz BigMuff*), Mike Mills y Peter Buck (R.E.M.), Matt Sharp (Weezer), Kevin Shields (My Bloody Valentine) o John Frusciante (exRed Hot Chili Peppers), entre otros muchos de una larguísima lista.

El del *Big Muff* es un valor que se ha mantenido a lo largo de los años y que ha propiciado que en la actualidad el efecto se encuentre en un muy buen momento de forma gracias a artistas como Arctic Monkeys, Muse (curiosamente, aquí quien lo utiliza es el bajista, Chris Wolstenholme), Jack White, los japoneses Boris o Dan Auerbach, que ha convertido al pedal en seña de identidad para el sonido de directo de The Black Keys (aunque él suele preferir las versiones soviéticas).

PSICODELIA Y FUNK

Un llorón, vamos

El sabor del Wah-Wah se adapta a cualquier estilo, y es uno de los inventos más importantes en la historia de la música moderna.

SI HAY UN PEDAL QUE CUALQUIERA PUEDE reconocer con escucharlo, ese es el *Wah-Wah.* Basta con recordar el mítico tema de *Shaft,* de Isaac Hayes, o las bandas sonoras del porno de los años 70.

En 1966 Brad Plunkett, un joven ingeniero, idea el pedal modificando las frecuencias de salida del sonido para lograr algo similar a la voz humana diciendo "uaaa". En 1967 comenzó a comercializarse el primer *Wah-Wah* (el clásico *Cry Baby*), y cuentan que Frank Zappa se lo mostró al músico llamado a elevar su gomoso sonido a la máxima expresión: Jimi Hendrix. Desde su aparición, el *Wah-Wah* ha resistido a cambios de tendencias. Su sonido inconfundible ha acentuado la genialidad de algunos de los riffs y solos más reconocibles de la música popular del último medio siglo, de *Superstition* de Jeff Beck a *Enter sandman* de Metallica, pasando por Guns' n'Roses *(Sweet child o'mine)* y un interminable etcétera.





Botines TOD'S.



Jimi Hendrix

Electric ladyland (1968)

El último disco de Jimi Hendrix en vida supuso un salto de gigante en el devenir del sonido del rock. Experimentando con los avances del momento, la Jimi Hendrix Experience, con el ingeniero Eddie Kramer, alcanzó un nuevo nivel en *Burning of the midnight lamp* o *Voodoo child (slight return),* donde el *Cry Baby* no sólo es protagonista del sonido de guitarra, sino que también se enchufó a la mesa de mezclas para conseguir una nueva sensación de sonido envolvente y psicodélico.



Nirvana

In utero (1993)

Puede que resulte sorprendente, pero el tercer disco de Nirvana es uno de los álbumes con mejor uso del Flanger de la historia del rock. Kurt Cobain decidió incorporarlo como parte importante de su sonido de guitarra, añadiéndolo después a sus directos. Aquí hace despuntar el solo de *Heart-shaped box,* y brilla de manera desquiciada en *Radio friendly unit shifter* y *Scentless apprentice.*

GRUNGE

¿Te mareas?

Hay pedales de los que es mejor no abusar, pero que bien utilizados pueden aportar un punto adicional de originalidad a cualquier canción. Ese es el Flanger.

SEGÚN WIKIPEDIA, "EL FLANGER ES UN efecto de sonido que produce un sonido metalizado oscilante, sobre todo en frecuencias medias y altas". El Flanger no es un efecto para ser usado con mucha asiduidad, pero ha dejado su impronta en canciones importantes del pop y el rock a lo largo de las últimas décadas. Pink Floyd utilizaron pedales flanger para la grabación de su disco *The wall,* y se aprecia a la perfección en canciones como *Run like hell,* en la que la guitarra rítmica cabalga a lomos de este llamativo efecto. Mick Jones también lo usó en algunas de las canciones del *London calling* de The Clash, como *Jimmy Jazz* o *Lost in the supermarket.* Años después, Tom Morello lo usaría para el tremendo comienzo de *Killing in the name* de Rage Against The Machine, y Kurt Cobain lo convertiría en uno de sus pedales de cabecera.





Zapatillas CONVERSE.



Botas SENDRA.

ROCK PROGRESIVO

Toca, Jimmy Page

De gran personalidad, el MXR Phase 90 es uno de los más característicos de los últimos 40 años y seña de identidad de músicos como Van Halen.

EL DISEÑO RECTANGULAR, SÓLIDO, resistente y naranja del *Phase 90* le abrió las puertas de un mercado ávido de nuevas sensaciones sonoras en 1974. Buena parte de su éxito tiene que ver con su fácil uso, ya que la modulación de su sonido se reserva a un único potenciómetro que nivela la velocidad del efecto *phaser*, variando así de manera sencilla la frecuencia del tono de la guitarra, desde un tono plano -y casi anodino- hasta una sorprendente riqueza de matices. En el campo práctico, los músicos que más se han relacionado con su uytilización han sido Jimmy Page (en canciones del repertorio de Led Zeppelin como *Achilles last stand* o *Wanton song)* y, sobre todo, Eddie Van Halen, sin lugar a dudas el músico más asociado al peculiar sonido del Phase 90. El guitarrista de Van Halen ha utilizado el efecto a lo largo de los años para añadir brillo a sus pasajes limpios más emotivos o simplemente para sumar texturas a sus rasgueos y solos distorsionados, y cuenta con una serie propia a su nombre del pedal (la *MXR EVH-90 Phaser*).



Van Halen

1984 (1984)

En el disco más exitoso de Van Halen, este *1984*, el *Phase 90* tiene reservado un lugar de honor. Se dice en el mundillo de los guitarristas que el pedal condensa en una sola caja todos los trucos de Eddie Van Halen, principal guitarrista y líder del grupo, y la afirmación se sostiene con canciones como las incluidas en este disco, con mención especial a *Jump*, referente de primera para ilustrar cómo debe de sonar un MXR *Phase 90* en una guitarra distorsionada.



Sex Museum

Fuzz face (1987)

En la segunda mitad de los 80 en Madrid ya había una nueva generación de músicos marcados por el sonido hipnótico y granuloso del pedal de Dunlop, de entre los que que destacaban unos por entonces todavía primerizos Sex Museum. El grupo debutó rindiendo homenaje al mítico pedal desde el mismo título del disco y directamente influenciados por el espíritu mod y el sonido del rock garajero y *underground* de finales de los 70.

GARAGE

Está nublado

Con un diseño irresistible y un sonido áspero y original, el Fuzz Face es uno de los chismes más atractivos de las últimas décadas.

UNO DE LOS PEDALES DE EFECTOS PARA guitarra que se identifican con una época concreta (la de los 60) y que llegarían casi a definirla, es el *Fuzz Face*. Comercializado en 1966 por la empresa Arbiter Electronics, no sería este el primer pedal *fuzz* de la historia, pero sí el decisivo para una generación de jóvenes aficionados a la música que encontraron en aquel sonido extremo y distorsionado una nueva forma de entender el arte y, de algún modo, una vía para la rebeldía inherente a aquel cambio generacional. Durante décadas, el emblemático modelo de Jim Dunlop se ha convertido en un accesorio imprescindible de los sonidos garageros y psicodélicos, además de para el blues eléctrico (el guitarrista Joe Bonamassa cuenta con un modelo de *Fuzz Face* a su nombre), y en la actualidad se comercializa tanto en su versión clásica como en una nueva de tamaño reducido que intenta reproducir el sonido original.



Botines REPLAY.

AGRADECIMIENTO PEDALES *Leturiaga, Madrid Musical y Bosco*

Can't get no satisfaction?

Cambia tu emisora.



www.RockFM.fm

Historias guardadas en el armario

Piper Kerman ('Orange is the new black') habla del traje que llevó en 'su' juicio, Rosanne Cash de una camisa que se quedó de su padre… El libro 'Worn stories' recopila estas anécdotas. POR *RS*



Rosanne Cash

"Mi padre [Johnny Cash] murió en 2003, y cada uno de sus hijos nos quedamos con algo de su ropa. Yo me quedé sus pesados abrigos grises, algunas chaquetas de escenario, un par de preciosas botas que guardo para mi hijo y alguna cosa rara. No tenía una razón clara para conservar esta camisa púrpura. Mi padre era grande, así que resulta enorme para mí, pero de vez en cuando me la pongo. A veces miro las chaquetas y las botas y me pongo triste y le echo de menos. Pero miro la camisa púrpura y sonrío".





Piper Kerman

"Cuando volé a Chicago para ser sentenciada a prisión, tenía tres opciones de vestimenta en la maleta. [..] 'Ése es', dijo mi abogado señalando el traje chaqueta. 'Queremos que el juez se acuerde de su propia hija o nieta o vecina cuando te mire'. Para alguien que asiste a un juicio, la importancia de ser visto como un ser humano, alguien que es más que los ficheros en el banquillo frente a Su Señoría, no es exagerada".





Greta Gerwig

"[Hace doce años] tuve un cuelgue, o amor, por un actor en un teatro de Vermont. Cuando le abrazaba, y siempre me inventaba razones para hacerlo, tocaba su camisa. Todo muy casto, nunca pasó nada. Estaba enamorada de él, pero él tenía 26 años y yo 18. David se fue aquel verano antes que yo. Le acompañamos a la estación de autobuses, y yo lloré porque tenía 18 años y era dramática. Me sentí despojada. Mis amigas y yo volvimos a la destartalada cabaña de aquel verano. Fui a mi habitación y encontré ¡su camisa! En el bolsillo tenía una nota. Me decía que era guapa y una criatura de luz. [..] Siempre escribo con esta camisa puesta porque me hace sentir que guardo un secreto".



FOTOS: DEL LIBRO 'WORN STORIES', DE EMILY SPIVACK, PUBLICADO POR PRINCETON ARCHITECTURAL PRESS. EXTRACTOS Y FOTOGRAFÍAS CEDIDAS POR LA EDITORIAL.



Y entonces Pedro Campos logró su séptimo triunfo

Revalida título con el 'Movistar' y bate el récord absoluto de victorias.

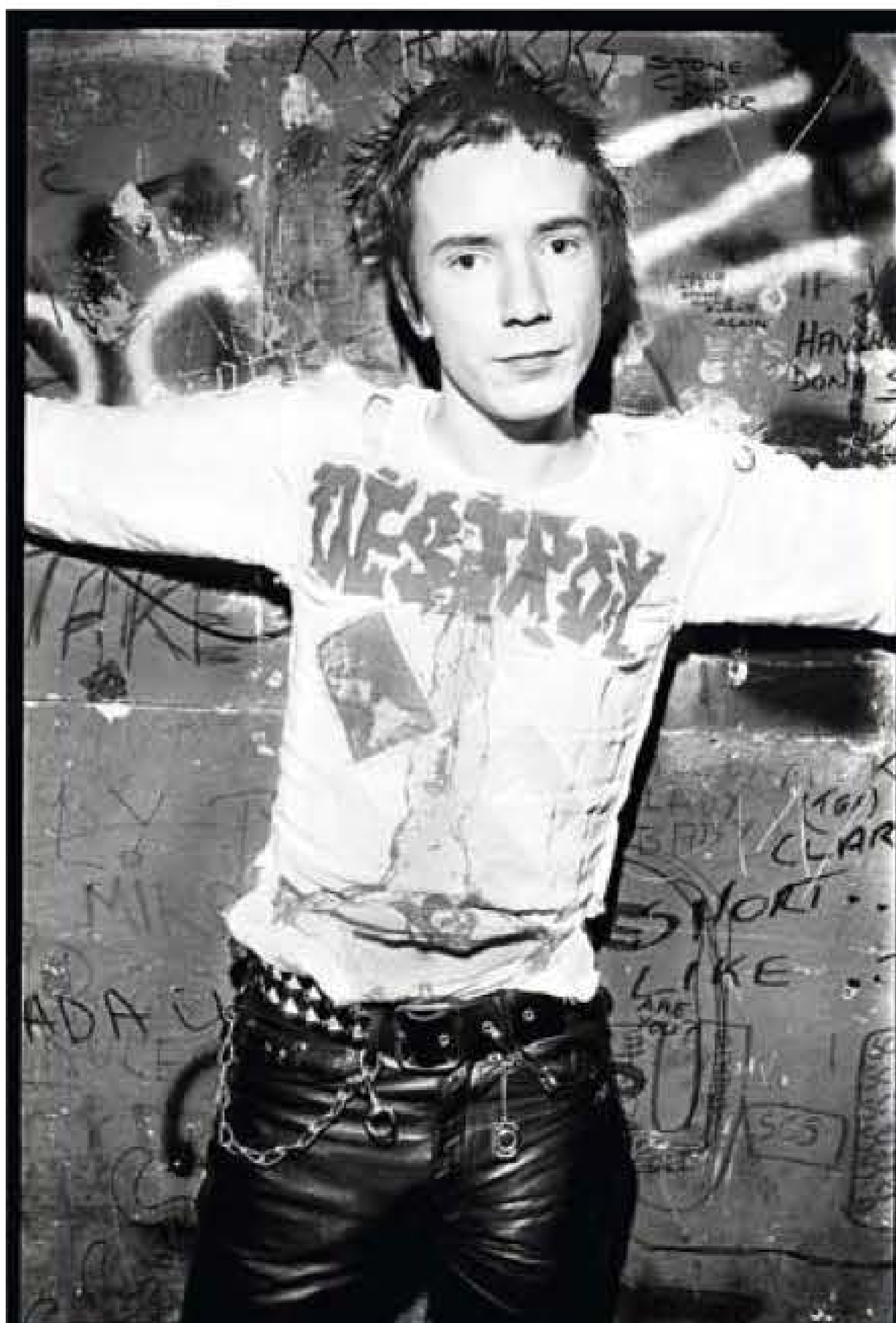
Pedro Campos ha hecho historia en aguas de Palma de Mallorca. El patrón del Movistar ha logrado su séptimo triunfo en la Copa del Rey Mapfre tras los éxitos cosechados en 1993, 1995, 2002, 2006, 2009 y 2013. "Estamos encantados, orgullosos y felices. Llevábamos mucho tiempo con esta ilusión. Hoy hemos batido este récord absoluto de victorias", afirmaba Campos.

El Movistar de Pedro Campos se subía a lo más alto del cajón en la primera jornada de competición y, desde ese momento, no perdió comba. Con ocho triunfos parciales, un tercero y un cuarto puesto que se convierte en su descarte, Campos ganó. En esta ocasión le acompañaron en el podio el Varador 2000 y el Airlan Aermec, quienes mantuvieron un duro mano a mano en el campo de regatas. El campeón felicitó a sus compañeros en el podio, especialmente al Varador 2000, ya que según el cuntiense, "han hecho una gran regata, han apretado muchísimo y eso nos ha ayudado a nosotros a continuar mejorando. Tener buenos rivales hace que vayas a tope". Asimismo, Pedro Campos es consciente de que este récord no habría sido posible sin la tripulación del Movistar: "A bordo hay muchísima sintonía y confiamos los unos en los otros. Todos hacen su trabajo y eso es muy importante cuando compites al máximo nivel. ".

MIRANDO A LA PRÓXIMA

Pedro Campos ya piensa en las próximas regatas e incluso en la próxima temporada. "Ya estamos pensando en el Campeonato del Mundo de ORC, que se disputará en España en 2015, y en la próxima Copa del Rey Mapfre. Para ganar hay que ir muy por delante". De momento, un merecido descanso antes de afrontar el Trofeo Presidente de la Xunta, circuito gallego de alto nivel compuesto por tres citas: El Trofeo Infanta Elena, en A Coruña; el Trofeo Príncipe de Asturias, en Baiona (Pontevedra), y El Corte Inglés Máster de Sanxenxo (Pontevedra).

Pedro Campos se ha mostrado satisfecho no solo por la buena actuación del Movistar, sino porque el Real Club Náutico de Sanxenxo ha ingresado en la Real Orden del Mérito Deportivo. "Nos sentimos muy orgullosos y honrados de ser condecorados con la Placa de la Real Orden del Mérito Deportivo. Son muchos años y muchas las personas involucradas en el Club y trabajando a favor del deporte de la vela. En el Real Club Náutico de Sanxenxo [Pontevedra] siempre quisimos acercar la vela a todos y, en ese sentido, hemos hecho un gran esfuerzo junto a Fundación Mapfre y Cogami para permitir también el acceso de personas con discapacidad a nuestro deporte. Este galardón nos motiva para continuar trabajando". Y terminaba: "Hoy es un día también de agradecimientos. En primer lugar, a nuestros socios por su continuo apoyo y a nuestros patrocinadores principales, entre los que están Telefónica y Mapfre, y otros como El Corte Inglés, Iberdrola, Pascual, Audi, etcétera. Por supuesto, también a las instituciones y en especial al Consejo Superior de Deportes".









Los Sex Pistols, con lupa

Una exposición muestra las imágenes que tomó Dennis Morris del grupo punk. POR *RS*

LLEGÓ EL PUNK. QUERÍAMOS cambiar todo, queríamos un trozo del pastel, queríamos nuestros propios héroes", recuerda el fotógrafo británico Dennis Morris de 1977. "Los Sex Pistols llenaron ese hueco, cuatro caras de la nueva juventud británica, descarada y preparada". Morris, que entonces también hizo sus pinitos musicales como cantante de Basement 5, vivió muy próximo a sus protagonistas la eclosión del mítico grupo detrás del *Nevermind the bollocks*... Precisamente *The bollocks* se titula la exposición de la Known Gallery de Los Ángeles en la que se muestran las fotografías íntimas, de testigo privilegiado, que Morris tomó de Johnny Rotten, Sid Vicious y compañía.

"Los Sex Pistols prendieron la mecha de la mayor revolución rock de la historia y empezaron el movimiento punk", valora Morris. "Su sentido extremo de la música, su estilo en cuestión de moda y su espíritu punk todavía hoy influyen en la sociedad y en artistas de un amplio espectro: música, moda, cine, arte...".

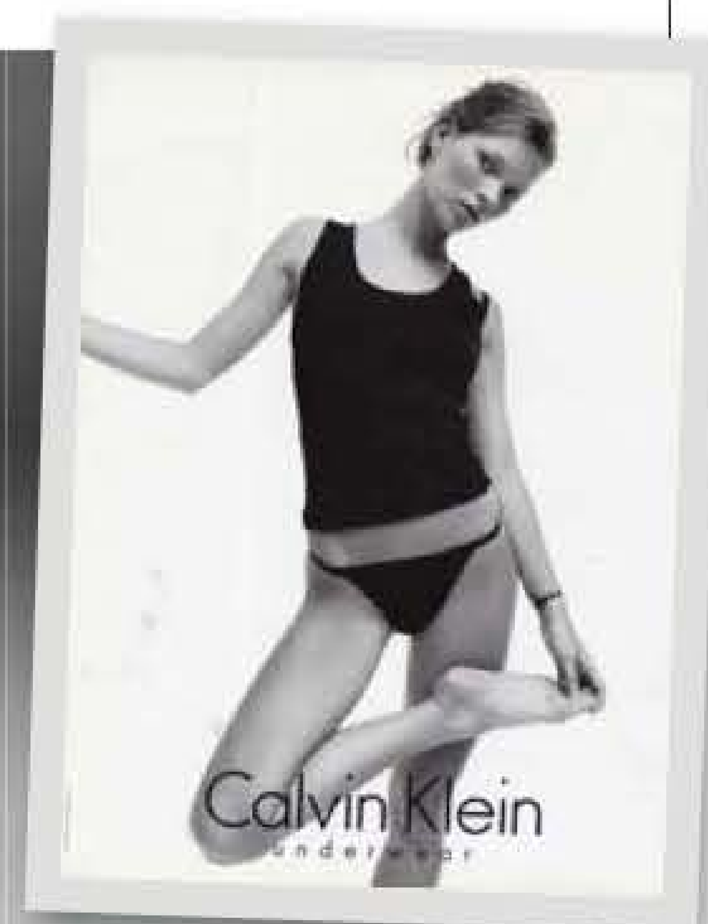
Dennis Morris también es conocido por su trabajo fotográfico con Bob Marley y por haber sido responsable, desde su puesto de Director de Arte de Island Records, de portadas tan significativas como la del álbum *Broken english* de Marianne Faithfull. Él también estaba donde tenía que estar.

DE KATE A LOTTIE

Las hermanas Moss, unidas por Calvin Klein. POR *RS*

CALVIN KLEIN HA LANZADO UNA colección cápsula para mujer llamada *Calvin Klein Jeans x mytheresa.com. The reissue project* (a la venta exclusivamente en mytheresa.com), protagonizada por Lottie Moss y fotografiada por Michael Avedon (nieto de Richard). La reconocida firma revive así las míticas campañas recordadas por la hermana mayor de Lottie, Kate Moss.





TODO EN FAMILIA Lottie Moss (abajo) recoge el testigo de Kate (dcha) como imagen de CK.

FOTOS DE SEX PISTOLS: DENNIS MORRIS/CEDIDAS POR KNOWN GALLERY.

Guía

críticas ★★★★★ Clásico / ★★★★ Excelente / ★★★ Bueno / ★★ Pasable / ★ Pobre

Cucharada de rock dulce

Britt Daniel y compañía son el grupo más fiable del indie-rock



Spoon
They want my soul
Loma Vista

POR JON DOLAN

Spoon llevan las últimas dos décadas probando que el minimalismo no tiene por qué implicar pensar en pequeño. A lo largo de ocho álbumes, el grupo de Austin (Texas) ha construido un sonido basado en guitarras traqueteantes, ganchos nítidos y la irónica e incisiva voz del líder, Britt Daniel. Pero lo más interesante es lo que han hecho con ese sonido, al añadir oficio de estudio y dinámicas de pop clásico a unas composiciones que a menudo alcanzan más profundidad de lo que parecen. La ansiedad de su disco decisivo, *Kill the moonlight* (2002), era perfecta para chavales quemados por los años de Bush; *Ga ga ga ga ga* (2007) entró en el Top 10 gracias a una auténtica joya pop, *You got yr. cherry bomb*. Nigún experimento electrónico, ningún drama de ruptura ha conseguido mancillar su recorrido. Ha sido una larga racha de grandeza construida poquito a poco.

La improbable arrogancia de Daniel siempre ha sido el arma no tan secreta de Spoon. Es un tipo inteligente y elegante que canta con *Pasa a pág. 96*

ILUSTRACIÓN *Matthew Woodson*



EJEMPLO DE FIABILIDAD Spoon, en el pasado Primavera Sound de Oporto (Portugal).

Viene de la pág. 95 una gran combinación de agresividad seca y distancia refinada, un *soulboy* blanco que vio la luz al escuchar a los Pixies. A lo largo de los años, ha conducido a Spoon a un cómodo nicho entre el post-punk esquelético de Wire, el art pop de finales de los 60 de los Bee Gees y el brío de los 70 de los Stones.

El octavo álbum de Spoon engancha a la primera y está a la altura de lo mejor de su obra hasta la fecha. También es la primera vez que han trabajado en todo un álbum con productores de renombre (pilares del rock alternativo como Joe Chiccarelli y Dave Fridmann), que han contribuido a crear un sonido rico y luminoso para un conjunto de canciones magnéticas. El primer tema, *Rent I pay*, empieza con un golpe de caja sin adornos. Desde ahí, construyen una canción dura: acordes quebradizos, bajo que retumba en las tripas y un órgano garajero respaldan las letras que Daniel ladra sobre el sacrificio y el amor propio. En *Inside out*, canta en falsete sobre un ritmo de trip-hop; *I just don't understand* es una suplicante balada de R&B de principios de los 60, pero sin la cursilería.

La amplia paleta musical deja lugar a algunas de las letras más emotivas que Daniel haya escrito. Nunca ha sido precisamente el "Doctor Empatía", pues prefiere escribir desde una postura cuidadosamente alejada. Aquí hay mayor elasticidad, más claridad y romance. "¿Quieres que te entiendan?", pregunta en la lastimera *Do you*. *Outliers* jalea a una chica que "se salió del cine en *Algo en común*" porque "tenía buen gusto". Puro ingenio autodespectivo. El tipo que se llevó unos cuantos cheques por colocar temas en series como *Veronica Mars* y *The O.C.* lanza un dardo al filme que metió al indie-pop en Hollywood.

El disco acaba con la que puede ser la canción más impecable y pegadiza de Spoon hasta hoy. *New York kiss* cabalga sobre un ritmo de dance-rock como de LCD Soundsystem (o del *New York groove* de Ace Frehley), atravesado por sintetizadores, marimbas y una obsesiva guitarra. Daniel canta sobre una chica fiestera de una ciudad exótica y sobre un recuerdo que vuelve "claro y afilado" cada vez que regresa a esa ciudad. Hace unas décadas, esta canción hubiera sido una rareza para la radio de rock. Esa época pasó. Pero a Spoon siempre les ha ido sorprendentemente bien en su en su propio mundo. Y ese mundo suena más grande y más brillante que nunca.

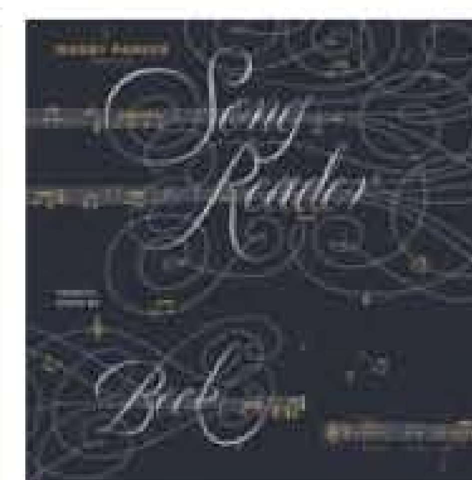
PISTAS CLAVE

- ***Rent I pay***
- ***Rainy taxi***
- ***New York kiss***



VIAJAR EN PRIMERA

Tras 20 años de carrera, Spoon se asientan en la primera división en su octavo álbum, con productores famosos y un buen presupuesto: "Ahora tenemos un poco más de éxito y eso hace más fácil grabar un disco. Nos podemos quedar en un hotel, en lugar de dormir en el suelo del salón de un amigo", ha contado el cantante y líder Britt Daniel, que también ha revelado que se hizo hace poco con la discografía de AC/DC, lo cual ha influido en el sonido más duro de temas como *Rent I pay*. Además, ha entrado como miembro de Spoon Alex Fischel, que milita en Divine Fits, proyecto paralelo de Daniel.



Beck/VV.AA.
Song reader
Capitol
½

En 2012, Beck Hansen inició el extraño proyecto *Song reader*, una colección de canciones con influencia de los *standards* clásicos norteamericanos de Cole Porter y compañía, que editó solo como partitura para que diferentes músicos lo grabasen. Por fin ha sucedido, aunque el resultado es decepcionante por conservador y aburrido. Artistas como Jeff Tweedy o Norah Jones se ciñen a la más inocua rutina y la cosa solo adquiere interés cuando se interpreta con la heterodoxia de Sparks, Marc Ribot o un inesperado Juanes, o con el encanto intrínseco de Jarvis Cocker. Dato jocoso adicional: es el primer álbum que incluye a Jack White y Jack Black. DAVID SAAVEDRA



Interpol
El pintor
Soft Limit/Pias

Los neoyorquinos Interpol son uno de esos grupos que, tras debutar con un álbum magnífico hace más de una década, llevan años intentando encontrarse a sí mismos, y todo por el hecho de haber seguido caminos sonoros que quizá no les convenían mucho. Después de cuatro años sin grabar juntos, Interpol se reúnen para grabar un álbum que desde el título –ese anagrama del nombre del grupo– hasta los colores de la portada nos dirigen a su aclamado primer álbum. Sin pretender ser éste, y también sin alcanzar su estado de perfección, *El pintor* recupera la esencia de un grupo que cuando quiere sabe cómo hacer magia con la melancolía. RAFA CERVERA

FOTO: DIOGO BAPTISTA/DEMOTIX/CORBIS.



J Mascis
Tied to a star
Sub Pop/Popstock!

El regreso de Dinosaur Jr. hace casi una década no ha impedido a J Mascis continuar una carrera en solitario –sumen a esto su divertimento *stoner* en Witch– que arrancó titubeante –aquellos dos episodios junto a The Fog a principios de siglo– y ahora pisa con fuerza. De planteamiento similar a *Several shades of why* (2011), la mayoría son canciones melancólicas en las que prima lo acústico. El nuevo álbum coloca la linde expresiva más lejos que aquel, incorporando deliciosos pasajes *jangle* –*Stumble*–, subyugantes progresiones psicodélicas –*Heal the star*– y colaboraciones de postín como las de Chan Marshall o Mark Mulcahy. CÉSAR LUQUERO



Alt-J
This is all yours *Infectious/Pias*

Cuando este combo de Leeds debutó, la redactora musical del *Village Voice* Maura Johnston tuiteaba: "Ingleses, acabo de escuchar Alt-J y decidme: ¿están bien o mal? No me hago una idea". Después ganaban el Mercury Music Prize y se confirmaban como esa versión digerible, pero no menos sabrosa, que resulta de mezclar en la olla a James Blake y Radiohead, levantar la tapa y subir el fuego. En este disco en el que han negociado la presión a base de probarlo todo: refinar su sonido en un corte; embrutecerlo en el siguiente; complicarse la vida; simplificarla; irse a África; visitar una radio pirata en Londres... Y casi todo les sale bien. XAVI SANCHO



Esto no es vida

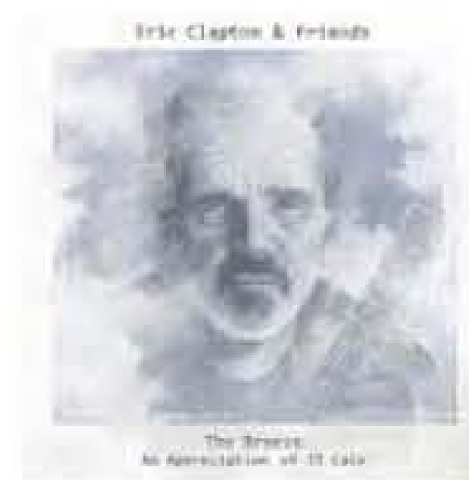
El británico Ed Sheeran explora su lado oscuro en su nuevo álbum



Ed Sheeran
X
Atlantic/Warner

En su segundo álbum, *X*, Ed Sheeran da mayor volumen a su aflicción romántica: cada nuevo día supone una nueva oportunidad para que este hombre llegue a un bar, se enamore, le pisoteen el corazón como una cucaracha y después diseccione sus restos ensangrentados en una bonita melodía acústica. Sheeran (23 años), un *folkie* con dotes para el pop que se encuentra tan cómodo en un café como en el Top 40, ha escrito con Taylor Swift y para One Direction, entre muchos otros. Se convirtió en artista multiplatino con el disco + (has leído bien) de 2012, y parece que la experiencia podría empezar a trastocarle la cabeza, por no mencionar lo que podría ocasionar a su hígado. Un mejor título para el álbum podría haber sido *XXX*.

En *Don't*, una chica que le gusta se acuesta con su amigo en el mismo hotel en el que Sheeran se aloja. En la enjuta *Bloodstream*, se sienta en un bar preguntándose "cómo me he desvanecido de esta manera". Sheeran, que trabajó con Rick Rubin y Pharrell Williams en *X*, incorpora hip hop y R&B a estas quejosas canciones (escucha el homenaje a Justin Timberlake *Sing*). Hay un puñado de baladas pasadas de azúcar *(Tenerife sea)*. Pero también puede sorprender y resultar duro. En *The man*, rapea de frente sobre que si no deja de beber sidra, encenderse porros, tener malos asuntos amorosos, podría estar "escribiendo mi testamento antes de cumplir 27". Esperemos que el chico encuentre una novia agradable y un nuevo modelo de vida cuanto antes. JON DOLAN



Eric Clapton and friends
The breeze: an appreciation of JJ Cale *Surfdog/Universal*
½

Clapton popularizó el repertorio de JJ Cale. Interpretó versiones suyas casi desde el principio y, ya en el presente siglo, publicó un álbum a medias con él, *The road to Escondido* (2006). El fallecimiento de Cale, hace poco más de un año, instiga este álbum de homenaje en el que *manolenta* reúne a amigos comunes –Tom Petty, Mark Knopfler, Willie Nelson, John Mayer– para revisar algunas perlas del de Oklahoma. Respetuoso con el material original –Cale y su expresión lacónica, precisa y fina: todo pureza–, el estelar equipo artístico no consigue hacer despegar un disco que gusta más por intenciones que por resultados. CÉSAR LUQUERO



FKA Twigs
LP1 *Young Turks*
½

Esta cantante y productora británica de 26 años se dio a conocer en 2013 con un par de somnolientos y diáfanos epés. Ese era parte del atractivo, pero su álbum de debut es mucho más sustancial. Los fragmentos deconstruidos por Twigs de *UK garage* tienen más peso, a la vez que las elegíacas líneas de voz suavizan las canciones sin quitarles el filo. *Kicks* y *Numbers* esculpen detalles contra ritmos palpitantes, y esa fricción cobra sentido para estas canciones sobre sexualidad y separación. "Cuando confíe en ti podremos hacerlo con las luces encendidas", canta en *Lights on*. Es un verso adecuado para un álbum en el que la emoción se une a lo púramente físico. JULIANNE ESCOBEDO



Jungle
Jungle
XL/Popstock!
½

Cada vez hay más blancos haciendo soul desde la perspectiva indie y la electrónica. Los británicos Jungle pertenecen a esa promoción, y se hicieron notar durante meses a base de singles arrebatadores y vídeos populares en la Red. De sus responsables –Josh Lloyd-Watson y Tom McFarland– apenas se ha sabido algo hasta la aparición de su primer álbum, una de las alegrías musicales de la temporada. Firmemente apegado al soul y el funk de los 70, *Jungle* es una sutil puesta al día de ambos estilos, con soberbios sencillos –*Platoon*, *The heat*, *Time*, *Busy earnin'*– que dan forma a este aterciopelado mar de falsetes. RAFA CERVERA



Honeyblood
Honeyblood *Fat Cat*
½

Hasta mediados de los 80, decía el manual del buen músico pop que no debías escribir una canción que recordara demasiado a lo que se escuchaba el año anterior. Se te permitía imitar lo actual, porque te hacía moderno y ser moderno estaba bien. Honeyblood, esta pareja de doncellas de Glasgow, escribe canciones que ya has escuchado en discos de Breeders, Throwing Muses o Primitives, y en 2014 eso funciona porque los parámetros de la relevancia ya no los maneja el cronómetro de la historia, sino el barómetro del gusto personal. Ellas tienen buen gusto, talento y discurso para sostener, al menos, dos tercios de este digestivo y despreocupado disco de debut. XAVI SANCHO

REEDICIONES



Talking Heads
Stop making sense *Palm Pictures*



El concierto filmado de Talking Heads (1984), fue una sorpresa en su momento: no había metraje de *backstage*, ni entrevistas adormecidas, ni clichés. Sólo un demoledor grupo de nueve miembros echando la casa abajo durante 90 minutos de *art-funk* cósmico. Dirigido por Jonathan Demme, es uno de los mejores conciertos filmados de la historia, una película que siempre consigue que un cine se levante y esté bailando a la tercera canción. Y por su 30º cumpleaños se ha hecho su primera edición digital. David Byrne comienza en solitario con *Psycho killer*, armado con su guitarra y un radiocasete, retorciéndose en su famoso traje blanco. Pero el grupo crece, poco a poco, con momentos inolvidables: la acústica *Heaven*, llena de alma, el tango de Byrne con una lámpara en *This must be the place*, el clímax de *Crosseyed and painless*... La reedición añade un par de extras (*Cities* y *Big business/I Zimbra*). *Stop making sense* continúa siendo una festiva celebración única de la música y de la escurridiza gente que la hace. Al final, incluso los *roadies* y los técnicos salieron a saludar. ROB SHEFFIELD

The Jayhawks
Rainy day music *American/Umens* ½



Los héroes del alt-country tardaron en recuperarse de la marcha de Mark Olson en 1995, pero el otro líder, Gary Louris, recobró la forma en 2003 con *Rainy day music* (parte de una serie de reediciones con el adusto *Sound of lies* y el popero *Smile*). Los Jayhawks retomaron su temprana y reposada belleza, imaginando un pasado mejor en el que CSN&Y se llevaran bien y Gram Parsons viviera para pasar los 70 llenando las furgonetas de oro radiofónico. JON DOLAN



Richard Thompson
Acoustic classics *Beeswing Records*

Contra todo pronóstico, el que fuera fundador de Fairport Convention se ha despojado del histrionismo pretérito para acometer la versión acústica de algunos de los temas que trufan su repertorio clásico. El ex*partenaire* de Linda Thompson echa la vista atrás para, guitarra en ristre, revisar en solitario temas que hicieron de su matrimonio la más longeva y excitante unión creativa de la historia del folk británico. Incunables de la música inglesa como *I want to see the bright lights tonight* o *Wall of death* aquí suenan más nítidos pero igual de sinceros que en la versión original en la que Linda ostentaba el protagonismo. JAIME CASAS



Ty Segall
Manipulator *Drag City*

En los muchos proyectos en los que se ha involucrado el californiano, destaca su rotunda personalidad. Un carácter cincelado a base de talento, destartalado virtuosismo pop y adoración por los clásicos: Stooges, Black Sabbath y, por encima de todo, Hawkwind, por quienes siente devoción. También por las versiones acústicas de Neil Young o The Byrds, a quienes miró de soslayo en su anterior trabajo, *Sleeper*. En *Manipulator* reúne todas sus influencias en 17 cortes con pegada (neo)psicodélica; henchido de los detalles que acuñan una suerte de nostalgia del presente a base de melodías de base *hardrockeras* pero con alma muy pop. Un disco que crece a cada escucha. J.C.



Merchandise
After the end
4AD

Esta tropa post-punk ha sido una presencia familiar en la escena *hazlo-tú-mismo* de Florida durante años, pero en su primer álbum en una compañía grande, apenas reconocerías a Merchandise como la banda que daba conciertos feroces en naves industriales hace pocos años. Temas crecientes como *True monument* suenan exuberantes, al menos si consigues ignorar la boba letra sobre "la crueldad de la amabilidad" y otros clichés. Otros, como *Little killer*, mantienen el rollo "fiesta en el sótano" de su trabajo previo a la vez que le añade brillo; la sentida y aventurera *Looking glass waltz* queda como lo más destacado. NICK MURRAY



Sinéad O'Connor
I'm not bossy, I'm the boss
Nettwerk

"Quiero ser una mujer real, plena", canta Sinéad O'Connor en *How about I be me*, título que se refiere a su anterior álbum, *How about I be me (and you be you?)* (2012). Desafortunadamente, la música de O'Connor no refleja la independencia a la que aspira: después de diez álbumes, sigue obsesionada con los gozos y las penas de la relación romántica, expresada mejor en la lacónica *The Vishnu room*, en la que canta de manera vulnerable sobre sus esperanzas y deseos. Pero este tipo de amor puede acabar agotando. En *Take me to church* canta: "¿Para qué he estado escribiendo canciones de amor?". Pues no lo sabemos. AMY ROSE SPIEGEL



Dotore
Variaciones
Sones

½

Con *Demonios al otro lado del océano* (2007) y *Los veranos y los días* (2011), el donostiarra Pablo Martínez Sanromá desarrolló un pop intimista y orgánico de línea clara que ahora se reinventa en un tercer álbum más orientado a la electrónica hipnagógica y en cuya producción ha contribuido Guillermo Astrain (Delorean). Se advierte el influjo de los de Zarauz y cosas que pueden recordar a Panda Bear o El Guincho, aunque en el colorismo ensoñador de Dotore influye un instrumento propio, el "dotórgano", que graba y descompone voces para redefinir el verano eterno desde una sensación de melancolía cósmica. DAVID SAAVEDRA



The Rosebuds
Sand + silence
Western vinyl

½

Más conocidos por sus vinculaciones con Justin Vernon (Bon Iver) y ahora reintegrados a un dúo base (Ivan Howard y Kelly Crisp), The Rosebuds entregan su séptimo álbum tras grabar el año pasado su propia reinterpretación de *Love deluxe*, de Sade (1992). Los de Raleigh (Carolina del Norte) se mantienen como una banda de indie rock retro que reproduce con solvencia esquemas clásicos de folk rock campestre, pop de los 60 de trazo más alegre o un soul rock adulto y adusto al estilo Steely Dan. Los textos airean cosas del corazón moderadamente complejas, pero nada se sale de una línea de confort bastante blandita. D. S.

Vetusta Morla se mueve

Justo antes de actuar en el DCode Festival, presentan en DVD (con extras), CD y libro el concierto de Lorca de 2012.



El grupo, en los ensayos de 2012 con la orquesta.

FOTO: MIGUEL ÁNGEL SÁNCHEZ CAPARRÓS.

El 11 de mayo de 2011, un terremoto provocó nueve muertos, 300 heridos y graves destrozos en Lorca (Murcia). Un año después, Vetusta Morla participaron de una iniciativa de los profesores del Conservatorio Narciso Yepes para recaudar fondos para el centro, que había quedado seriamente dañado. Los madrileños actuaron los días 31 de mayo y 1 de junio de 2012 en el Auditorio Víctor Villegas de Murcia junto a la Orquesta Sinfónica de la Región de Murcia. En buena parte gracias a los 40.000 euros obtenidos de la venta de entradas de aquellos conciertos, y los donativos efectuados a cambio de la descarga de la grabación, el conservatorio de Lorca vuelve a abrir sus puertas en septiembre. Como homenaje, Vetusta Morla publican, en una edición que contiene libro, CD y DVD, aquel concierto y extras con todo lo que le rodeó. Los beneficios, también para el conservatorio.

Más información en la página web
vetustamorla.com



Soundgarden
***Superunknown* [reedición]**
A&M/Universal

Esta reedición que celebra el 20 aniversario de la más ambiciosa proclama de la era grunge suma un segundo disco de música en su mayoría innecesaria (la versión superdeluxe de cinco discos añade más). Las maquetas permiten escuchar la poderosa voz de Chris Cornell desafinando en alguna ocasión; las caras B se arrastran (*Black days III*) o son tontadas (*Exit Stonehenge*), y las mejores de este periodo, como el hair metal cubista de *Cold bitch* o la fangosa versión del *Girl u want* de Devo no están incluidas. Pero incluso sin extras que sean particularmente reveladores, *Superunknown* es una cima de los 90. CHRISTOPHER R. WEINGARTEN



Naomi Punk
Television man
Captured Tracks
½

Naomi Punk no solo tocan sus instrumentos; los aporrean y agreden hasta sacar canciones de ellos. El trío se especializa en momentos de éxtasis meditativo encontrado entre ruido errático, y su segundo álbum captura el ataque a la garganta de su show en directo, coqueteando con interferencias de feedback sin ahogarse en ellas, como les sucedió en su debut, *The feeling* (2012). *Eon of pain* amplifica la tensión con acordes mántricos, y *Rodeo trash pit*, de ocho minutos, es la obra magna de la banda. La fórmula de parada-acelerón de estas canciones puede crispar los oídos después de un rato, pero este es un álbum por el que merece la pena que te zumben. PAULA MEJÍA

REEDICIONES



Cuando Andrés y Ariel estaban de Rodríguez



Los Rodríguez
Sin documentos
Warner

"DEL SIROCO A LAS Ventas... ¡Los Rodríguez, sí, señor!", grita entusiasta Ariel Rot en un momento del directo que acompaña a esta reedición de *Sin documentos* (1993), su tercer disco. Sólo tres años antes estaban tocando en la pequeña sala madrileña, pero la del combo hispano-argentino fue una travesía complicada hasta el éxito de *Sin documentos*, la canción y el disco.

Su primer álbum, el casi perfecto *Buena suerte* (1991) pasó desapercibido. Lo continuaron con un directo, el *Disco pirata* (1992), en una extraña decisión para un grupo que empezaba, pero Los Rodríguez tenían más mili que nadie, personificada en el pasado Tequila de Rot y Julián Infante y la larga carrera del precoz Calamaro en Argentina.

Ninguno de los dos discos tuvo apenas repercusión, y cuando Andrés Calamaro sopesaba volver a Argentina, Alfonso Pérez, director de DRO, los fichó, conquistado por temas como *Sin documentos* y *Salud, dinero y amor.*

En otro momento del directo de Las Ventas, Rot presenta a su compañero como "el comandante Calamaro, al frente de esta embarcación que se llama Los Rodríguez". En *Sin documentos* es innegable el protagonismo de las composiciones de Calamaro, no sólo en los clarísimos singles que enamoraron a Pérez, sino también en temas lentos como la extraordinaria balada *7 segundos, Me estás atrapando otra vez* (compuesto con Infante) o *Especies que desaparecen* (con Rot), que anticipan la profundidad lírica y emocional de posteriores discos en solitario como *Alta suciedad* u *Honestidad brutal.*

Tal vez sean esas las canciones que más sorprenden al escuchar *Sin documentos* 21 años después, pero no se puede negar la potencia de la rumba rockera que le da título, el medio tiempo con aires reggae y citas a Camarón de *Hasta que el sueño venga,* la cinemática *Na, na, na* (de Rot) o la magnética *Mi rock perdido*, en la que Calamaro indaga en su proceso compositivo, como haría luego muchas veces.

Como extras de estudio, la reedición rescata *Cuando te has ido* y una joyita de Ariel (*Hablando solo),* pero es más revelador el directo taurino del 7 de septiembre de 1993. Los Rodríguez fueron cartel con el superventas Manolo Tena, y para entonces *Sin documentos* ya causaba estragos como single del verano; el barniz pop del productor Nigel Walker lo acercaba a la multitud. Pero en Las Ventas, unos eufóricos Rodríguez (cosa palpable en las voces de Calamaro y Rot) hicieron lo que tan bien se les daba: atacar con la fuerza de un rock a medio camino entre los Stones y la tradición argentina ya vista en los Tequila: dos de los mejores momentos llegan con *Sábado a la noche* (de Moris) y un largo *Rock del ascensor* (de Sergio Makaroff). DARÍO MANRIQUE

SANTIAGO AUSERÓN EN 10 CANCIONES

El líder de Radio Futura e investigador de raíces bajo el nombre de Juan Perro cumple 60 años, perfecta excusa para repasar su repertorio. POR *César Luquero*

LA OBRA DE SANTIAGO AUSERÓN abarca más de tres décadas, pero su duende no parece dar ningún síntoma de agotamiento. Al frente de Radio Futura o encarnado en Juan Perro, el músico y escritor aragonés despliega un talento literario y musical de auténtica excepción, convirtiéndose en modelo de perfección de calado intergeneracional. Esta selección de canciones –en orden cronológico, asume la compleja tarea de compendiar un caudal creativo siempre excelente.

La estatua del jardín botánico (Radio Futura, 1982)

Emparedado entre los dos primeros álbumes del grupo madrileño, este sencillo confirmaba el golpe de timón que el capitán Auserón –al mando de una tripulación renovada– ordenaba desde el puente. Arranca con inequívoco acento Spector, pero la compuso bajo influjos tan dispares como Brian Eno y Leibniz.

La ley (Radio Futura, 1984)

Auserón ha admitido que, para Radio Futura, al menos durante un tiempo, The Clash también fue el único grupo que importaba. No extraña que en su primer álbum con la formación clásica abrieran las puertas al mestizaje, cuajando un trabajo indispensable que les vincula –en canciones como esta– con los coetáneos Talking Heads.

Han caído los dos (Radio Futura, 1985)

Dueño y señor de todo lo que sea un espacio metafórico, el zaragozano traza con insondable destreza las líneas maestras de otra ley: la del deseo, con una asombrosa potencia evocadora y con una exacta interpretación, envolviendo ambas en una atmósfera opresiva como al tiempo que seductora.

La lluvia del porvenir (Radio Futura, 1987)

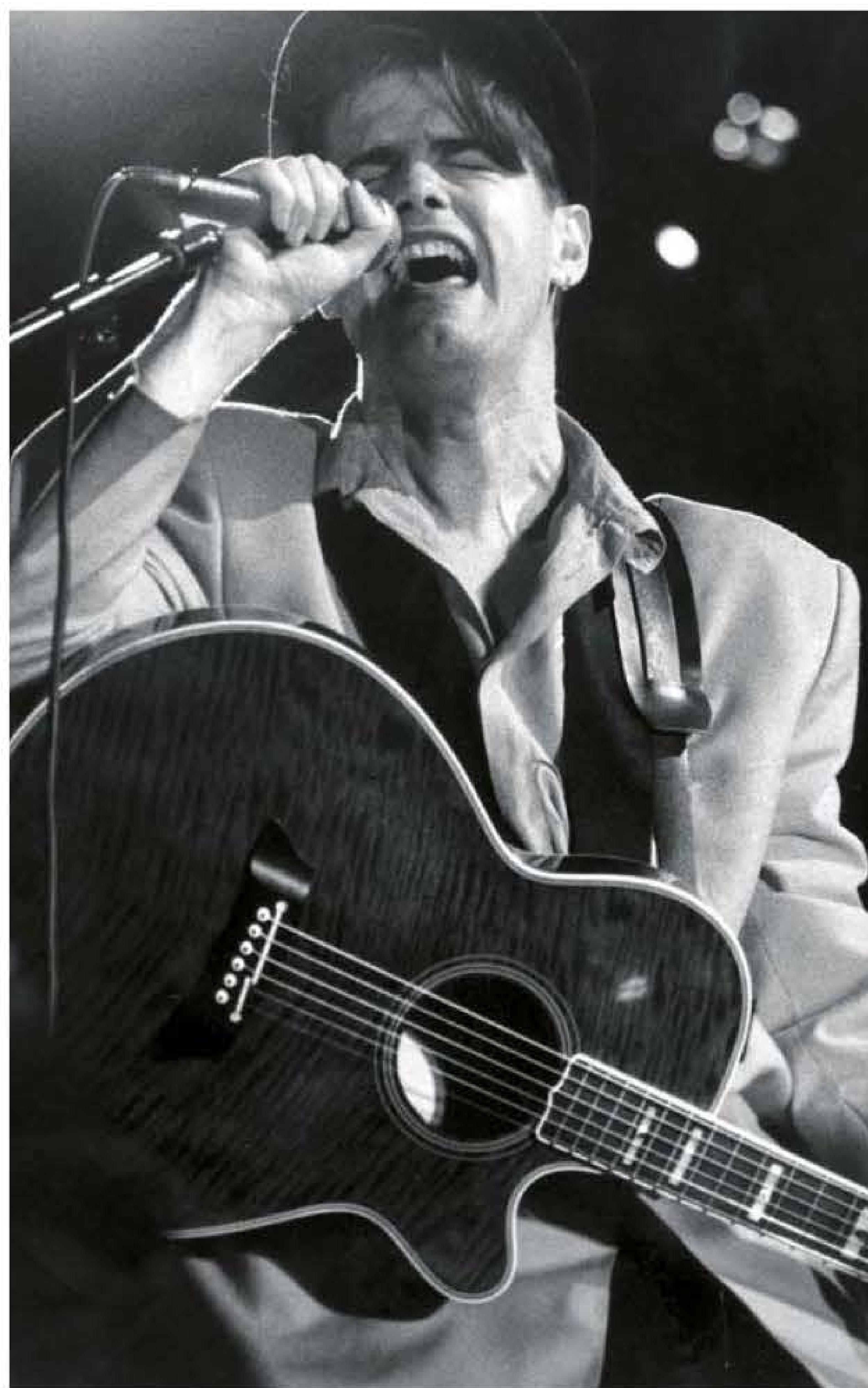
Hablar de cimas líricas cuando media una pluma como la suya puede parecer aventurado. Pero *La lluvia del porvenir* –una emocionante incursión en la comarca del realismo mágico; imposible no derretirse al escucharla– tiene dichos atributos. Terreno baldío que reverdece, empapado por la esperanza.

Condena del amor (Radio Futura, 1990)

Quizá no sea su mejor interpretación, pero sí es uno de sus mejores textos, a propósito de la naturaleza de ciertas relaciones persaonales. El despliegue de rimas es tan prodigioso como el cincelado melódico. Fuera de categoría, las guitarras del malogrado Ollie Halsall, siempre estratosférico.

El mestizo (Juan Perro, 1995)

Poco amigo de ortodoxias rockeras, Auserón se transfigura en Juan Perro, alter-ego que gusta de habitar en las fronteras del blues, el R&B y el son. Restablece la conexión con el productor Jo Dworniak, graba en la meca de la música popular cubana –estudios EGREM– y renueva con mucho talento el significado del vocablo mestizaje.



El papelito (Juan Perro, 1997)

Ha sido testigo de descargas inolvidables, ha aprendido de los ancianos, ha trabajado junto al mismísimo Compay. Ha vuelto a consultar aquellas *Estrategias oblicuas* –Eno/Schmidt– regalo de El Hortelano. La huella sonora de la isla caribeña se antoja indeleble a estas alturas, pero el poso rock permanece.

Llévame al río (Juan Perro, 2000)

La depuración formal de *Mr. Hambre* es manifiesta y se hace notar tanto en los textos –aquí son seguidillas– como en las músicas, con notable rebaja del componente montuno. La sospecha vuelve a confirmarse: experimentando en los márgenes se pueden construir canciones accesibles y perdurables, sin hacer renuncias.

La mala fama (Juan Perro, 2002)

Cantares de vela concluía en clave de arte mayor, con este soneto de aroma blues en el que se aborda un asunto recurrente: la multitud como generadora de soledades. Auserón no ha dejado de crecer ni se ha dormido en los laureles. Como intérprete, a estas alturas del partido, resulta inalcanzable.

Malasaña (Juan Perro, 2011)

Juan Perro tocó en las fiestas del barrio de Maravillas en 2003. El colorido étnico, el ambiente cálido y la sintonía del público le impactaron, renovando la mermada llama de la esperanza. El latido sustancial de Madrid seguía estando ahí, en la calle y en la plaza. Lo que vino después de aquello no hizo sino confirmarlo.

OBJETIVO INDISCRETO
Jess Senra, bajista de Sidonie, se despista mirando a la cámara del fotógrafo.









Ya sale Sidonie

Nos colamos en el 'backstage' del grupo catalán diez minutos antes de tocar en el Tomavistas. POR *I. Gálvez* FOTOGRAFÍAS *Alfredo Arias*

El hipódromo madrileño de la Zarzuela se ha estrenado este verano como recinto de conciertos, e inauguró el festival Tomavistas, que incluyó entre sus cabezas de cartel –también estaban Triángulo de Amor Bizarro o El Columpio Asesino– a Sidonie, que presentaron su reciente *Sierra y Canadá*, con una bandera del país norteamericano al fondo del escenario y sus nombres en luces de neón. Lo hicieron en un concierto intenso en el que tuvieron la ayuda (se puede ver en una de las imágenes de la derecha) de los Right Ons.

En el backstage, los catalanes compartieron cervezas y cigarrillos con Mucho o Guadalupe Plata, y Axel Pi calentaba brazos para aporrear a gusto la batería.

Las joyas del Dcode

El festival madrileño (13 de septiembre), presenta un cartel con algunos de los nombres más destacados de los últimos años. Y, además, a toda una leyenda moderna: Beck. POR *Darío Manrique*











TRAS AGOTAR ENTRADAS EN 2013, parece que el Dcode se consolida como un evento de un solo día, con un cartel potente y variado. Si en el apartado de artistas españoles se tira de grandes nombres (Vetusta Morla, Russian Red) y de grupos más o menos nuevos con un crecimiento brutal en los últimos tiempos (los vascos Belako), en el internacional el mayor acierto es que se ha escogido a gente que hace mucho tiempo que no venía por nuestro país o que, concretamente, no ha actuado nunca en Madrid hasta ahora.

Este último es el caso de Chvrches (sic), que sí pasaron en mayo por el Primavera Sound de Barcelona, o del jovencísimo rockero británico Jake Bugg, que sólo se ha pasado por aquí en festivales. Beck (véase también la pág. 23), por su parte, hace ya más de ¡seis años! de la última vez que pisó España (La Riviera, Madrid), mientras que La Roux actuó en el mismo local en 2010 (aunque, como la inglesa, se ha tirado cinco años sin editar nuevo disco).

Al margen de lo excepcional de la visita algunos de los artistas, el festival que se celebra en la Ciudad Universitaria –con mejores instalaciones– recibirá a la intensa Anna Calvi, al dúo alemán de electrónica Digitalism, Wild Beasts y la chilena Francisca Valenzuela, entre otros...

LO QUE TOCAN

BECK
(En el Xponential Festival, EE UU, 27 de Julio)

· Devil's haircut
· Black tambourine
· The new pollution
· Gamma ray
· I think I'm in love / I feel love
· Soul of a man
· Loser
· Beercan
· Hell yes
· Sissyneck / Billie Jean (versión de Michael Jackson)
· Blue moon
· Lost cause
· Wave
· Waking light
· Girl
· E-Pro
Bises:
· Sexx laws
· Debra
· Where it's at
· One foot in the grave

JAKE BUGG
(En Pukkelpop, Bélgica, 16 de agosto)

· Beast
· Trouble town
· Seen it all
· Me and you
· Storm passes away
· Two fingers
· Messed up kids
· Ballad of mr. Jones
· Simple pleasures
· Green man
· Taste it
· Kingpin
· Slumville sunrise
· What doesn't kill you
· Lightning bolt

CHVRCHES
(En el Primavera Sound, Barcelona, 29 de mayo)

· We sink
· Lies
· Lungs
· Gun
· Night sky
· Strong hand
· Science/Visions
· Recover
· Under the tide
· By the throat
· The mother we share



TODO MUÑECO Michael Fassbender tocando un Omnichord.

De rock y máscaras

En 'Frank', un brillante Michael Fassbender actúa con la cabeza metida en una enorme careta de plástico, en la biografía libre de un excéntrico y vanguardista músico inglés.

EL VACILÓN INGENIO Y el atrevimiento formal empiezan en el cásting. Fassbender ha sido mutante, gladiador (en *300)*, adicto al sexo *(Shame)* y nominado al Oscar *(12 años de esclavitud)*. También tío bueno, carne de póster. Así que, ¿para qué escogerle como el músico de culto que protagoniza *Frank,* y luego pedirle que se cubra la cara con un cabezón de plástico durante el 99% del film?

Porque el papel es el tipo de riesgo que le gusta al corajudo Fassbender. Y porque es lo que hizo Frank. La película se basa libremente en la historia de Frank Sidebottom, es decir, Chris Sievey, un humorista británico que tuvo un éxito minoritario a finales de los 80 por ponerse una cabeza con una cara dibujada –sólo sus íntimos le veían sin ella– y tocar con su grupo. En 2010, cuando Frank murió de cáncer, su fama ya se había desvanecido, y sólo sus generosos fans le salvaron de un funeral de indigente.

Es un pedazo de historia. Pero la película no la cuenta. Cosa rara, ya que Jon Ronson, coguionista, tocaba los teclados en el grupo deFrank. La película cuenta la historia desde la óptica de Ronson, la actualiza a la era Twitter, añade elementos de otros locos del rock como Daniel Johnston y Captain Beefheart, y se enfrenta a la colisión del arte y el comercio.

Lo sé. Dan ganas de decir que vaya chorrada. Yo lo hice. Luego superé mis prejuicios y me dejé llevar. Encontré algo divertido, conmovedor y vital. El director Lenny Abrahamson sabe moverse por la excentricidad; compruébalo con sus anteriores películas (*Garaje,* 2007). Es un guía ideal por un mundo extraño. El afable Domhnall Gleeson interpreta a Jon, que se une al grupo de Frank, los Soronprfbs (sic). El mánager lo contrata después de que el teclista anterior trate de suicidarse. Jon recibe un desgradable recibimiento de la batería Nana (Carla Azar, de Autolux y el grupo de Jack White), del presumido bajista Baraque (François Civil) y de la protectora novia de Frank, Clara (Maggie Gyllenhaal). Las cosas empeoran cuando el grupo se retira 18 meses al bosque para grabar.

En el centro de este circo creativo está Frank, alternativamente travieso e imperioso según se esfuerza por alcanzar la perfección. Trata de no reírte cuando Frank describe en voz alta su expresión facial: "Sonrisa halagada seguida por una media sonrisa avergonzada". Fassbender está maravilloso en su gestualidad, posturas y entonación, para revelar las alegrías y miedos que se filtran bajo la máscara. Abrahamson, que ha escrito las letras, insistió en que los actores tocaran y cantaran ellos mismos. Funciona, hasta que el ansia de Jon por la popularidad convence a Frank para aceptar una actuación en el festival SXSW. Desastre servido. La máscara de Frank, representando al artista como anti-celebridad y como un muro contra el hambre de fama de las redes sociales, es la metáfora impulsora de la película. Pero su alma no está en la sátira, sino en la música. Ahí reside la auténtica intimidad. Al final, cuando el grupo toca la disonante *I love you all,* la película emerge como un himno al poder curativo del arte. Máscaras fuera. Si tuviera que quitarme la mía de crítico y describir mi expresión tras ver *Frank,* diría: sonrisa elogiosa seguida de una lágrima melancólica. PETER TRAVERS

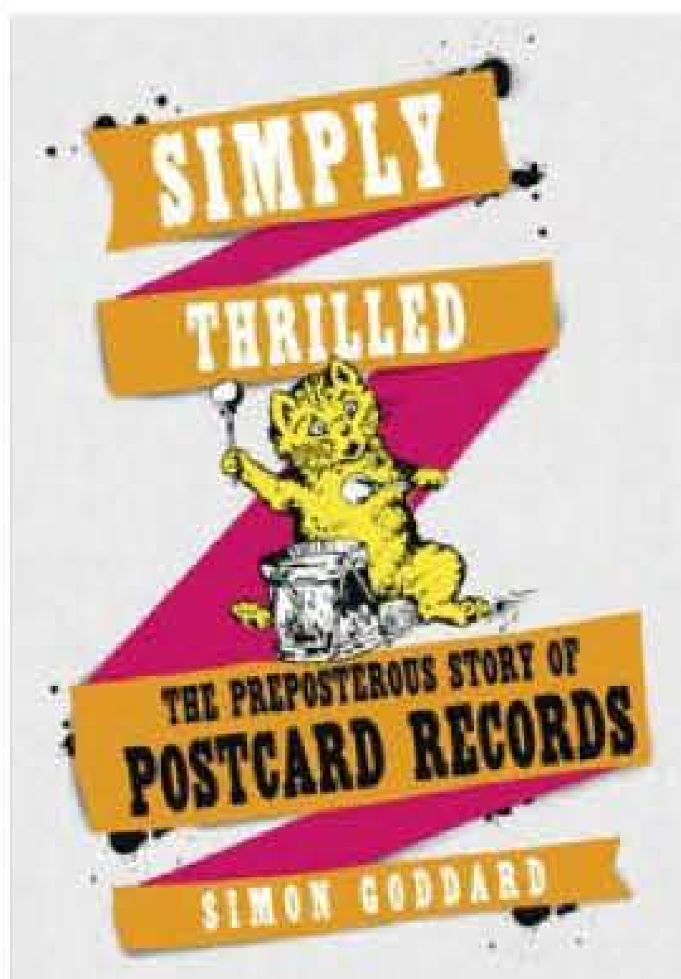
Frank
Dir.: Lenny Abrahamson
Estreno sólo digital el 26 de septiembre.

Los años peligrosos de Paul

Tom Doyle profundiza, en 'Man on the run', en la década de los 70 vivida por McCartney. No fue tan ligera como apuntaban sus singles de éxito. POR *David Browne*

TWO OF US Paul y su mujer Linda, núcleo de Wings, en noviembre de 1973.

TODO EL MUNDO SABE que Wings, la banda que Paul McCartney formó para hacer olvidar al mundo ese otro grupo en el que había estado involucrado, no eran ningunos Beatles. Pero la detallada crónica del escritor británico Tom Doyle (*Man on the run: Paul McCartney in the 1970s*, publicado por Ballantine), que incluye raras entrevistas con McCartney y antiguos miembros de Wings, dibuja el retrato de una banda que era mucho más peleona que lo que éxitos *hechos para gustar* como el *Let 'em in* de 1976 nos habían hecho creer. Una banda liderada por una leyenda que quería ser a la vez jefe y colega. El libro está engrasado con relatos de los excesos de una estrella del rock en la década de los 70, el amor de Paul y Linda por la marihuana, salarios reducidos y músicos quejosos. No volverás a escuchar a Wings de la misma manera sin pensar en la vez que al volátil guitarrista Jimmy McCulloch lo metieron entre rejas después de estampar dos docenas de huevos en la casa de McCartney.



Postales desde el origen

Un libro recupera la historia de Postcard Records, el efímero sello discográfico clave en el desarrollo del indie en los 80.

Casi siempre olvidada o tocada de refilón, a veces con cierto honor (en *Romper todo y empezar de nuevo*, de Simon Reynolds), la historia breve pero muy interesante de la discográfica Postcard Records requería un esfuerzo mayor para comprender uno de los gérmenes del indie en los 80, de inicios bastante similares a los de Creation Records, sólo que Postcard duró un par de años. Pero, en ese tiempo, el controvertido jefe del tinglado, Alan Horne, tuvo tiempo de descubrir y lanzar las carreras –aun a costa del odio personal de John Peel –de Orange Juice, Aztec Camera y The Go-Betweens–. *Simply thrilled. The preposterous story of Postcard Records*, de Simon Goddard (periodista musical británico que ha escrito buenos libros sobre Morrissey y David Bowie –muy recomendable su *Ziggyology*–) explica bien, y de modo ameno, por qué vale la pena conocer esta historia. J. L.

FOTO: MICHAEL PUTLAND/GETTY IMAGES.

¿Dónde están ahora?

POR Rodrigo Fresán

"I WONDER WHERE THEY ALL ARE NOW…", CANTABA RAY DAVIES EN "WHERE ARE *they now*, al principio de su ópera rock pastoral *Preservation*. Allí, a principios de los 70, Davies cantaba a un pasado que se le escapaba y que incluía a la fauna y flora del Swinging London, a los beatniks y *angry young men*, a los mods y a los rockers. En cualquier caso, el de los Kinks ya cantaba a los brillos cada vez más oxidados del Imperio Británico en los psicodélicos 60. Mientras todos lamían LSD, Davies recomendaba tomar una taza de té mientras se contempla el amanecer y conservar la virginidad hasta la noche de bodas. Y Davies fue el primero en saber que el tiempo pasaba hasta para los dioses del rock.

Pensaba esto y volvía a escuchar esa canción melancólica mientras la televisión anunciaba que "los 80 son los nuevos 60". El alucinado se refería a lo fisiológico; pero me pregunté si no podía aplicarse a los parámetros temporales del Mondo Pop. Los 80 fueron formidables y mucha de su muy noble música sigue fresca y vigente. En los 80 se bailaba buen rock 'n' pop en las discotecas y la música –cortesía de la MTV– se convirtió en canciones para mirar hasta que nos cansamos y rogamos por el regreso de tiempos en que cada uno filmaba su propio videoclip mental.

En los últimos tiempos me ha dado por revisitar esa década que fue la mía en lo que hace a salir de noche y volver de día y querer tener antes que nadie el nuevo de Talking Heads. Así, he leído libros muy divertidos como *I want my MTV* y *Mad world*. Y he vuelto a ver programas de VH1 como *Where are they now* y el tan sádico como desopilante *Bands reunited* en el que un cronista hace todo lo posible por unir los pedazos de bandas como Kajagoogoo o A Flock of Seagulls (misión cumplida) o fracasa a la hora de volver a relajar a Frankie Goes to Hollywood al no convencer a un Holly Johnson aún indignado por no ser considerado un Morrissey 2.0.

Pero, sorpresa, nada me retrotrajo más *proustianamente* a todo aquello que una película encantadora con la que me tropecé una madrugada. Es *Tú la letra, yo la música* (2007), una –otra– de esas comedias pasajeras con dos simpáticos profesionales como Hugh Grant y Drew Barrymore. Allí, Grant es un náufrago de los 80. Alguna vez célebre miembro de PoP! (cruce de Wham! con Duran Duran) y ahora sobreviviendo a base de *royalties* y *revivals* mientras comprueba que no le salen canciones y sufre de dolores de cadera por haberla sacudido tanto en sus videoclips.

En la década de los 80, los artistas del Top 40 fueron por última vez responsables de la totalidad de su obra

Hasta que entra en su vida Barrymore, un talento innato para la rima ligera y sensible. Y la súper-estrella Cora (una Britney Spears mística) necesita un hit y… Ya saben cómo termina. Pero es interesante pensar los 80 fue el último mento en que los artistas del Top 40 fueron responsables de toda su obra. Y que entre los más vendidos estaban Springsteen, Knopfler, Petty… Fue, también, por coordenadas espacio-temporales, la última oportunidad en que titanes grabaron junto a dioses y a semidioses uniendo a más de tres generaciones alrededor de un mismo fuego. A esa comunión cantaron grandes bandas maníaco-referenciales como World Party y The Waterboys y milagros como The Traveling Wilburys, mientras se colaban sonidos nuevos en álbumes como *Remain in light* y *Peter Gabriel III* y *Murmur* y *Graceland*, y Prince sacaba la lengua desde su entrepierna. Debe de quedar triste sonar tan retro en semejante grado, sonar tan retrógrado, pero…

La canción de Miles Davies termina con un esperanzado "Yeah, rock and roll still lives on". Pero no estoy tan seguro de que eso sea del todo cierto. O sí; porque redacto esta desafinada oda a los 80 escuchando de nuevo –no he dejado de oírlo en los últimos meses– ese destilado de lo mejor del espíritu ochentista que es *Lost in the dream*. Tercer álbum de esos reyes del *ambient-americana* y del intimismo épico que son The War on Drugs. Álbum cuyos temas emocionan tanto como siguen

La seguridad es algo que te da la experiencia.
Y el sistema de frenado de emergencia anti-colisiones múltiples,
el sistema de detección de fatiga,
el control de velocidad de crucero adaptativo "ACC",
la cámara de marcha atrás, el Mirror Link,
la función de frenado de emergencia en ciudad,
la selección de perfiles de conducción,



Nuevo Volkswagen Polo.
Nunca un Polo te dio tanta seguridad.

Volkswagen Polo Edition 1.0 75 CV/ 55 kW 3p por 9.600€*:

Aire acondicionado	Sistema Start&Stop
Connectivity Package (Bluetooth y USB)	Airbags frontales, laterales y de cabeza
Radio CD con pantalla táctil a color de 5"	Control de presión de neumáticos
4 altavoces	Faros halógenos y luz de marcha diurna
Sistema de frenado anti-colisiones múltiples	Retrovisores térmicos con ajuste eléctrico
ESC, ABS	Elevalunas eléctricos
Asistente de arranque en pendientes	Anclajes Isofix
Un árbol de serie para neutralizar las emisiones de CO_2 de los primeros 3.030 km (conoce más en ThinkBlue.es)	

Descubre toda la seguridad del nuevo Polo en nuevopolo.com



Síguenos en:





Das Auto.

Volkswagen Polo Edition 1.0 75 CV/ 55 kW 3p: consumo medio (l/100 km): 4,8. Emisión de CO_2 (g/km): 108.

*PVP recomendado en Península y Baleares de 9.600€ para un Volkswagen Polo Edition 1.0 75 CV/ 55 kW 3p (IVA, transporte, impuesto de matriculación, descuento de marca y concesionario y Plan PIVE 6 incluidos), siempre que se entregue a cambio un coche de más de 10 años y se financie a través de Volkswagen Finance EFC S.A., según condiciones contractuales un capital mínimo de 8.500€, con una permanencia mínima de la financiación de 36 meses. La oferta de financiación lleva asociada la contratación de un seguro con la Compañía Zurich de la modalidad de todo riesgo con franquicia de 300€, para reparaciones efectuadas en la Red Oficial Volkswagen, para mayores de 25 años en el momento de la contratación, mediado por Volkswagen Insurance Services Correduría de Seguros, S.L. inscrita en el Registro Especial de Sociedades de Correduría de Seguros con la clave J-0667. Oferta válida para clientes particulares y autónomos hasta 30/09/2014 o finalización del Plan PIVE. Incompatible con otras ofertas financieras. Modelo visualizado: Polo Sport con opcionales.